



# प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

अजय तिवारी



परिमन्श प्रकाशन

१७, एम० आई० जी०, वाघम्वरी आवास योजना  
अल्लापुर, इलाहाबाद-२११००६

प्रकाशक  
परिमल प्रकाशन  
१७, एम० आई० जी०  
बाघम्बरी आवास योजना  
अल्लापुर, इलाहाबाद-२११००६



मुद्रक  
राज लक्ष्मी प्रेस  
६ सी/१ चिन्तामणि घोष रोड  
कटरा, इलाहाबाद-२११००२

१९९१ १९९२

चित्रकार  
इम्पैक्ट, इलाहाबाद-२११००१



कॉपीराइट  
डॉ० अजय तिवारी



• मूल्य : ७५/-  
प्रथम संस्करण

स्थितः पृथिव्या इव मानदण्डः ।

डॉ० रामविलास शर्मा  
के लिए



## अनुक्रम



प्रवेशिका : डॉ० विश्वनाथ त्रिपाठी	१
भूमिका	७
सौन्दर्य-मूल्य : द्वन्द्वात्मक आधार	१७
सौन्दर्य संवेदन	३५
मानवीय सौन्दर्य-चेतना का विकास	४४
सौन्दर्य : अधिष्ठान और अन्तर्रचना का प्रश्न	७०
सौन्दर्य और विचारधारा	८४
प्रगतिशील हिन्दी कविता : एक संक्षिप्त पृष्ठभूमि	११२
इतिहास-बोध : सांस्कृतिक चेतना	१२१
मनुष्य की नयी प्रतिमा : नया मानववाद	१३७

राष्ट्रीयता : अन्तर्राष्ट्रीयता	१५६
नारी और प्रेम सम्बन्धी मूल्य	१६८
प्रकृति सौन्दर्य	१७६
कला सम्बन्धी दो दृष्टिकोण	१८८
विम्व	२०६
व्यंग्य की संरचना	२२१
काव्य-भाषा और प्रगतिशील कविता	२३७
प्रगतिशील कविता : आलोचना और आलोचना दृष्टियाँ	२४७
प्रगतिशील काव्य की द्वंद्वारमक भावभूमियाँ	२८५
शुद्धि-पत्र	३१८



१९४७—से पहले तक वे साहित्य में समाजवादी यथार्थवाद के समर्थक थे और आजादी के बाद व्यापक प्रगतिशील साहित्य के समर्थक बन गये ।

### (ग) समाजवादी यथार्थवाद और परम्परा का निषेध

जब तक चौहान मार्क्सवादी साहित्य का प्रचार-प्रसार करने और कला के मानदण्ड के रूप में समाजवादी यथार्थवाद को स्थापित करने के पक्ष में थे तब तक वे भारतीय साहित्यिक परम्परा का निषेध करते थे : 'इस छायावाद की धारा ने हिन्दी साहित्य को जितना घक्का पहुँचाया, उतना शायद ही हिन्दू महासभा या मुस्लिम लीग ने भारत को पहुँचाया हो ।'<sup>१</sup> 'भारत में प्रगतिशील साहित्य की आवश्यकता' रेखांकित करने वाले अपने इसी लेख में उन्होंने यह मत भी प्रकट किया कि हिन्दी ही नहीं, हिन्दुस्तान की किसी भी भाषा के साहित्य में सामाजिक यथार्थ को अभिव्यक्ति देने की प्रवृत्ति कभी नहीं रही है । प्रगतिशील साहित्य के सम्बन्ध में अपनी इन्हीं धारणाओं के आधार पर वे प्रचारित करते थे कि 'प्रगतिवाद सबका व्यातिरेक कर स्वयं अपने पैरों पर खड़ा होने का दावा करता है । वह युद्धात्मक, असहनशील और क्रान्तिकारी धारा है ।'<sup>२</sup> इसी कारण वे भारत से बाहर की विषम-प्रसिद्ध कृतियों को अपने निकष का आधार बनाने पर विवश होते हैं ।

### (घ) राष्ट्रीय स्वाधीनता और वर्ग-विवेक का परिस्पाग

आगे चल जब कर चौहान के अनुसार भारत की आजादी ने प्रत्येक 'पार्टी, राज्य, वर्ग, सम्पत्ता, व्यक्ति या विचार' पर 'अपनी कल्पना के भारत का निर्माण करने का दायित्व'<sup>३</sup> सौंप दिया, तब स्थिति बदल गयी । वह इसलिए कि प्रत्येक पार्टी, राज्य, वर्ग, व्यक्ति, विचार आदि ने अपनी-अपनी 'कल्पना के भारत का निर्माण' करना चाहा । जब यह सम्भव न हुआ तब अपने-अपने तरीके से आजादी की व्याख्या और उसका इस्तेमाल शुरू कर दिया । इससे चारों ओर दिग्भ्रम और 'अराजकता' फैल गयी । चौहान के अनुसार इस स्थिति का कारण यह था कि 'राजनैतिक अपने तुच्छ-स्वाप्नों के कारण झगड़े फैलाते हैं ।'<sup>४</sup> इसलिए उन्होंने साहित्य से न केवल मार्क्सवाद और कम्युनिस्ट पार्टी को खदेड़ना शुरू किया, बल्कि राजनीति-माल का वितर्जन

१. 'विशाल भारत', मार्च १९३७ ।

२. उपर्युक्त ।

३. 'साहित्य की समस्याएँ' पृ० २-३ ।

४. उपर्युक्त पृ० ३ ।

आरम्भ कर दिया। अब वे गोरकी को विश्व-साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान<sup>१</sup> में हटा 'कुत्तित सभाजशास्त्र' का उदाहरण मानने लगे। उन्होंने बताया कि रूसी, बोल्शेविक, शेली, गोरकी आदि ने सामयिक क्रान्तियों और आन्दोलनों के सम्बन्ध में जो रचनाएँ कीं 'उनका आज कोई साहित्यिक मूल्य न रहा।'<sup>२</sup>

#### (घ) राजनीति विरोध की दिशा

सक्षेप में, जब वह मार्क्सवाद और समाजवादी यथार्थवाद की जरूरत समझते थे तब 'शान्ति, स्वतन्त्रता और जनवाद' जैसे पार्टों कार्यक्रम तक को साहित्य के विकास के लिए प्राथमिक शर्त मानते थे।<sup>३</sup> जब वर्गातीत 'नवनिर्माण' का दायित्व सम्भाल कर व्यापक प्रगतिशीलता का विकास करने लगे तब जनता के दमन, असन्तोष और सघर्षों का चित्रण करने वाली रचनाओं की आलोचना करने लगे; इतना ही नहीं, राजनीति के स्पर्श-मात्र को काव्य-प्रतिभा के लिए घातक मानने लगे। प्रगतिशील साहित्य के 'सर्वाधिक जोर' वाले दिनों को याद करते हुए उन्होंने लिखा :

ऐसा लगता था कि इन महान सामाजिक आदर्शों की प्रेरणा हिन्दी काव्य में एक ऐसा युगान्तर उपस्थित कर रही है जिसका पूर्ण उन्मेष छायावाद युग की तरह अनेक महान प्रतिभाओं के प्रस्फुटन से महिमाशाली बनेगा। लेकिन तरुण प्रगतिशील कवि स्वतन्त्र रूप से किसी नये काव्यादर्श का अभी सम्यक विकास भी न कर पाये थे कि उन्होंने राजनीतिक दलबन्दी की मतवादी और साम्प्रदायिक संकीर्णताओं में पड़ कर अपनी काव्य प्रतिभा का स्वयं ही हनन कर डाला।<sup>४</sup>

इमे विडम्बना ही कहेंगे कि छायावाद हिन्दू-मुस्लिम साम्प्रदायिकता से भी अधिक घातक हो कर महान प्रतिभाओं को प्रस्फुटित कर गया और प्रगतिवाद महान आदर्शों से प्रेरित होकर भी प्रतिभाओं का हनन करने के अलावा कुछ न कर सका! अगर नागार्जुन, केदारनाथ अग्रवाल, तिलोचन, रामविलास आदि दो-चार छोटे-मोटे कवि हुए भी तो वे प्रगतिवादी ही रह गये, कवि न बन पाये।<sup>५</sup> यहाँ स्वभावतः यह

१. उपर्युक्त, पृ० ११५

२. 'साहित्य की परख', पृ० १४,

३. 'साहित्य की समस्याएँ', पृ० १६०

४. हिन्दी साहित्य के अस्सी वर्ष, पृ० १३१

५. 'साहित्य की समस्याएँ' पृ० ६२

प्रश्न उत्पन्न होता है कि क्या प्रगतिशील कवि जिन महान सामाजिक आदर्शों से प्रेरित थे वे उनके काव्यादर्श नहीं बन पाये ? क्या सामाजिक आदर्श और काव्यादर्श में सचमुच इतना बड़ा फासला होता है ? हमने अपने अध्ययन-क्रम में देखा है कि कवि की बौद्धिक शक्तियाँ इतनी परस्पर-असम्बन्ध और विभाजित नहीं होती। प्रगतिशील कविता ने जिन सामाजिक आदर्शों को अंगीकार किया उन्हें सफलतापूर्वक काव्य में व्यक्त कर पाने के नाते ही यह हिन्दी साहित्य में नये सौन्दर्य-भूत्यों की प्रतिष्ठा करने में सफल हुआ। तब क्या चौहान राजनीति से छू जाने में प्रगतिशील आदर्शों की हत्या देखते हैं ? यह सही है कि राजनीति कही-कही कविता पर होबी हो गयी है, लेकिन क्या इसी नाते हम समूची प्रगतिशील कविता के अस्वीकार का रख अपनाएँ ? या चौहान राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी में फँक करते हैं और केवल दलबन्दी का विरोध करते हैं ? यदि हाँ, तो राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी में मौलिक अन्तर क्या है ? वास्तव में चौहान राजनीति मात्र को साहित्य से अलग रखने की बात कहते हैं। सामाजिक आदर्शों का राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी से कोई सम्बन्ध है या नहीं, इस बारे में वे चुप हैं। राजनीति और राजनीतिक दल क्या हैं, इस प्रश्न का वे कोई उत्तर देने की कोशिश नहीं करते। क्या राजनीतिक विचारधारा और स्वभावतः राजनीतिक दल विशिष्ट सामाजिक शक्तियों का प्रतिनिधित्व नहीं करते ? सामाजिक शक्ति-संतुलन के बीच साहित्य की क्या स्थिति होती है ? क्या वर्ग-स्थितियों का 'सामाजिक आदर्श' और 'काव्यादर्श' पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता ? यदि पड़ता है तो क्या उसे स्वीकार करने वाले आलोचक 'कुत्सित समाज-शास्त्री' तथा लेखक और कवि 'साम्प्रदायिक' हो जाते हैं ?

### (च) निषेधवादी साहित्य दृष्टि

- दरअसल, चौहान के अंतर्विरोध का कारण है उनका उपवाद। एक छोर पर वे संकीर्णतावादी हैं और दूसरे छोर पर उदारतावादी। इसलिए वे वर्गातीत साहित्य भूत्यों को प्रगतिशील साहित्य की कसौटी मनवाना चाहते हैं। सामयिकता, राजनीति आदि का विरोध करते हुए चिरन्तन क्रान्ति की तात्कालिक विचारधारा के तर्ज पर चिरन्तन साहित्य की कल्पना करते हैं। इस बिन्दु पर पहुँच कर वास्तविकी की भाँति मजदूर वर्ग की ही नहीं, मनुष्य जाति की सभी प्रगतिशील उपलब्धियों को टके का चार बताते हैं।

प्रगतिशील साहित्य के मूल्यांकन में यह दृष्टि कितनी 'वस्तुनिष्ठ' है, इसका अन्दाज चौहान की अनुगामिनी थीमती विजय चौहान के निष्कर्षों में लगाया जा

सकता है। श्रीमती चौहान के अनुसार प्रगतिशील कविता (वल्कि साहित्य) का यथार्थवाद संकीर्ण है; उसकी मामिकता जाली है; वह साधारण कोटि का 'नारेवाजी का साहित्य' है; नसमे 'रूप-रस-वर्ण-गंधहीन, उथला-पुथला चित्रण है, जो तत्त्वतः 'एकांगी और विकृत' है; उसके चरित्र 'टाइप' न होकर लेखक के हाथ की 'कठपुतियाँ' हैं। अभिव्यक्ति पक्ष का हाल यह है कि 'इस नये साहित्य में नयी विचार-वस्तु को ऊपर मेंढस कर क्रांतिकारिता का आभास पैदा किया गया है।' इतना नहीं, 'वास्तव में उसमें नया कुछ भी नहीं है, वह विचारों की स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं देता और न भावनाओं की अधिक संवेदनाशील, उदात्त और मानवीय बनाता है, क्योंकि उसमें यथार्थ का वेदन नहीं है।' अर्थात् उसमें सब कुछ शुद्ध, निन्दनीय, हीन, मिथ्या, अमानवीय, विकृत और पुराना है, गौरव करने लायक कुछ भी नहीं है। गौरव नर्क भी इतना कुरित न होगा !

इस प्रकार की अतिरेकवादी, निपेक्षवादी प्रवृत्तियों के लोग किसी साहित्य का समर्थन करें या विरोध, वे उसके विकास में योगदान करने की जगह उसे भीतर ही भीतर खोतला बनाते हैं। अपनी मानसिक कल्पनाओं को वस्तुस्थितियों पर आरोपित करते हैं, जनता के हितों को नजरअंदाज करने हैं और मुविधानुसार बौद्धिक व्यापार के जरिये कभी इस और कभी उस अतिवाद में संचरण करते हैं। गौर करने की बात यह है कि आजादी से पहले जब भारत को साम्राज्यवाद-विरोधी व्यापक सांस्कृतिक मोर्चे की जरूरत थी तब श्री चौहान समाजवादी यथार्थवाद का नारा दे रहे थे, और आजादी के बाद जब समाजवाद के लिए संघर्ष करने का समय आया तब ये 'संकीर्णतावाद' और 'कुरित समाजशास्त्र' के घिसाफ लड़ने के नाम पर प्रगतिशील साहित्य का विरोध करने लगे। यह लड़ाई ऐसी थी जिसमें समाजवादी सिद्धान्त ही नहीं छूट गये, बल्कि जनता और उसके दुश्मनों का फर्क भी मिट गया। 'निर्माण की क्रांति', 'निर्माण का विप्लव', 'निर्माण का परिवर्तन' और 'निर्माण का दामित्व' आदि इस तरह बढ गये कि कॉम्रिस और माउटबेटन के समझौते का रहस्य अखि से ओझल हो गया, अपने अधिकारों के लिए लड़ने वाली जनता गद्दर हो गयी और इस ऐतिहासिक स्थिति में जनता के पक्ष से आवाज उठाने वाला साहित्य निकृष्ट कोटि का जान पड़ने लगा।

परिणाम यह हुआ कि एक समय प्रगतिशील लेखक संघ की 'माक्सवादी लेखक संघ' बनाने की माग करने वाले चौहान अब उसे भग कर देने की माग करने

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : ३०६

लये। इसलिए अत्युचित न होगी यदि ऐतिहासिक भूल्यांकन को ध्यान में रखकर यह कहा जाय कि प्रगतिशील साहित्य को जितना धक्का थी शिवदानसिंह चौहान और उनके पयानुगामियों ने पहुँचाया उतना उसके तरह-तरह के अराजकतावादी, व्यक्तिवादी, पुनरुत्थानवादी विरोधियों से भी न पहुँचा होगा क्योंकि उनका दृष्टिकोण और आधार प्रगति-विरोधी था और उनका आक्रमण बाहरी; इसके विपरीत चौहान का आक्रमण आंतरिक था, वे अपने दृष्टिकोण और आधार को मार्क्सवादी कहते थे।

श्री० रणजीत : क्रांतिकारी आन्दोलन और प्रगतिशील साहित्य चौहान की परम्परा का ही विकास करते हुए खुद को प्रगतिशील कहने वाले एक विद्वान ने प्रगतिवाद के विघटन के दो मुख्य कारण बताये हैं। एक तो यह कि प्रगतिवाद की चेतना राजनीतिक दल और सिद्धान्त के दबाव में थी; और दूसरा यह कि एक ही साम्यवादी दल होने से कवियों के पास सोच-समझ कर राजनीतिक पक्ष चुनने की स्वतन्त्रता न थी। सातवें दशक की प्रगतिशील कविता के प्रसार को अक्षर बना कर डॉ० रणजीत ने लिखा है :

सातवें दशक की प्रगतिशील कविता अधिक प्रखरतापूर्वक राजनीतिक हो कर भी निश्चित राजनीतिक दलों और सिद्धान्तों के दबाव से पचिबे दशक की कविता के मुकाबले अधिक मुक्त है। .. दो-तीन या और भी अधिक अन्तर्राष्ट्रीय और राष्ट्रीय साम्यवादी मतवादों के विकल्प के सामने रहने से नवयुवक प्रगतिशील कवि को अपनी रुझान या रुचि के अनुकूल मतवाद को स्वीकार करने की, हर मुद्दे पर स्वयं सोचकर फैसला करने की जैसी गुंजाइश इस युग में रही जैसी पहले कभी नहीं थी।<sup>१</sup>

जब एक दल या तब वह सिद्धान्त का दबाव ढालता था, और कवि उससे कतराता फिरता था। अब अनेक मतवाद हैं तो कवि पर दबाव नहीं है। चाहा तो किसी से जुड़े। और नहीं, तो कभी इसमें जुड़े और कभी उसमें। 'सोच कर फैसला करने की' ऐसी गुंजाइश पहले नहीं थी ! इतना गुनहला अवसर ! भला अब प्रगतिशीलता न कभी-कभी तो सब पटले-पूलेगी !

'स्वतन्त्रता का चरण' और 'चरण की स्वतन्त्रता' की अस्तित्ववादी तर्क-परम्परा से विकसित यह विचित्र प्रगतिशीलता है। साहित्य के अराजनीतिकरण के

१. 'हिन्दी के प्रगतिशील कवि', पृ० ११।

अलावा रणजीत की 'प्रगतिशीलता' का मौलिक पक्ष है यह सिद्धान्त कि कम्युनिस्ट आन्दोलन जितना टूटे-बिखरेगा उसका साहित्य उतना ही पल्लवित-पुष्पित होगा और उसकी एकता साहित्य के विकास में बाधक होगी। क्रान्तिकारी आन्दोलन और प्रगतिशील साहित्य के अतस्सम्बन्धों की ठीक-ठीक न समझ पाने के कारण वह जाने-अनजाने साहित्य और राजनीति की प्रक्रियाओं में अनिवार्य विरोध की कल्पना करते हैं और क्रान्तिकारी शक्तियों के विद्युराज को प्रगतिशील साहित्य की शक्ति का कारण बताते हैं। दूसरी तरफ प्रगतिशील साहित्य को केवल मार्क्सवाद से प्रभावित साहित्य तक सीमित करके वह भी अन्य संकीर्णतावादी लेखकों की भाँति बहिष्कारी रज अधिपतार करते हैं। डॉ० रणजीत के चिन्तन में यह बात पूरी तरह साबित हो जाती है कि साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में बहुत बार उदारतापन्थ और संकीर्णतावाद एक सिक्के के दो पहलुओं की तरह सामने आते हैं। रणजीत एक तरफ कम्युनिस्ट पार्टी और मार्क्सवाद के दर्द-गिर्द के साहित्य को प्रगतिशील मान कर और संकीर्णतावाद का परिचय देते हैं और दूसरी तरफ काव्य को 'दलो' और सिद्धान्तों के दबाव से मुक्त करके निस्सीम उदारतावाद का।

कसौटी क्या हो ?

यह अंतर्विरोध है केवल मार्क्सवाद से प्रभावित और समाजवादी पथार्थवाद से प्रेरित साहित्य को ही प्रगतिशील मानने वाले चिन्तन का। इस चिन्तन पद्धति से हम प्रगतिशील साहित्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियों को समझने में विशेष सहायता नहीं पा सकते।

किसी साहित्य के मूल्यों की द्वन्द्वात्मक भावभूमि को समझने में अनेक बातों का अध्ययन जरूरी होता है। उदाहरण के लिए, उस साहित्य में व्यक्त मूल्य अपने युग-संदर्भ से कहाँ तक अनुप्राणित हैं; उस साहित्य में अपने देश-काल की जनता के प्रति क्या दृष्टिकोण है; अपनी जातीय संस्कृति और साहित्य से उसका क्या सम्बन्ध है; जातीय परम्परा के बारे में उसकी राय क्या है; वह मनुष्य के भविष्य के बारे में क्या सोचता है और वह अपने युग की वास्तविकताओं को कितनी गहराई और व्यापकता से चित्रित करता है, आदि।

संक्षेप में, किसी साहित्य के सम्बन्ध में सही मूल्य-विवेक तभी पैदा हो सकता है जब हम उस साहित्य में व्यक्त मूल्यों को उसके देशकाल-गत व्यापक दृश्यफलक पर रख कर देखें। किसी साहित्य में मार्क्सवाद, वर्ग-सघर्ष और वैज्ञानिक समाजवाद का सपना है या नहीं, इससे उसकी प्रगतिशीलता का निर्णय नहीं होगा। उसकी

प्रगतिशीलता इस बात से परखी जायगी कि अपने देश-काल-गत विशिष्ट सन्दर्भ में समाज के अतःसम्बन्धों, अंतःसंघर्षों के बीच उस साहित्य की स्थिति क्या है, वह जन-साधारण के साथ है या नहीं। साहित्य और संस्कृति की मूल्यवान निधिया अगर मानसंवादी नहीं हैं और जनता के हितों के साथ हैं तो उन्हें हम प्रगतिशील मानेंगे। और मानसंवाद का नाम लेकर भी कोई साहित्य जनता से वचन-कतराता है तो उसे प्रगतिशील नहीं मानेंगे।

युग-सन्दर्भ और परम्परा

साहित्य में जनता की तरफदारी की अवधारणा का गहरा सम्बन्ध युग विशेष में सामाजिक उत्पादन के चरित्र, वर्ग-संघर्ष के स्तर और मनुष्य की चेतना के सामान्य घरातल से है। धर्म मध्य युग की चेतना का रूप था। विज्ञान के उदय के बाद वैचारिक घरातल पर धर्म की ऐतिहासिक अनिवार्यता समाप्त हो गयी। आज धर्म की भूमिका सामाजिक प्रगति में बाधक की ही अधिक है। लेकिन मध्य युग में धर्म की प्रगतिशील भूमिका भी थी। उसकी प्रगतिशील भूमिका उसके निःशिववाद के बावजूद थी। उसका निषेधवाद प्रवृत्ति के मुकाबले में खड़े मनुष्य की सीमाओं को प्रकट करता है। समाज में इन सीमाओं का रूप भिन्न था। समाज का मुख्य आधार था कृषि। कृषि पर आधारित प्रत्यक्ष उत्पादन प्रणाली के कारण समाज का रूप अपेक्षा-कृत सरल होते हुए भी वर्गों के आपसी टकराव का रूप बहुत पैचीदा था। आधुनिक युग के औद्योगिक उत्पादन और बाजार व्यवस्था में पैचीदगी बढ़ने के साथ सामाजिक प्रक्रियाओं का रूप जटिल हुआ है और वर्ग-विरोध सरल हुए हैं। इसलिए आज वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त का ऐतिहासिक और वैज्ञानिक ज्ञान प्राप्त हो चुका है। यह मानूँ-हो चुका है कि वर्गों के विरोध का निदान दो शत्रु वर्गों के समझौते में नहीं, सर्वहारा वर्ग के शासन और अंततः वर्गों के उन्मूलन में है। मध्य युग की सामाजिक स्थिति में यह ज्ञान मनुष्य के पास नहीं था। वह न वर्ग-संघर्ष की बात कर सकता था और न वैज्ञानिक समाजवाद की कल्पना। उसका समन्वयवाद उसके युग की ऐतिहासिक सीमाओं को व्यवस्त करता है। विचारधारा में निषेधवाद और समाज में समन्वय-वाद—ये उस युग की सामान्य सीमाएँ थी। इसलिए कवियों की प्रगतिशीलता की जाँच करने के लिए देखना यह चाहिए कि समन्वयवाद के बावजूद कवियों के सरोकार और समाधान का सम्बन्ध जन-साधारण के सुख-दुःख की चिन्ता से है या मायतो की विवृत कामवासना को 'वृत्त' करने की लाभ-सोम वृत्ति में, धर्म की निषेधवादी सीमाओं के बावजूद कविगण उसका उपयोग एक गतिशील तत्व के रूप में सामाजिक स्थाप के लिए करते हैं या उसे आड़ बना कर कविता-कामिनी से 'मर्मज्ञों' को

रिश्ताने की साधना करते हैं, वे अपनी कविता में साधारण जनता के जीवन, संस्कृति का व्यापक समावेश करते हैं या दरबारो-अन्तःपुरों की नायिकाभेदी संस्कृति का चित्र खींचते हैं।

इन दो सौंदर्य-दृष्टियों में अन्तर है। इस अन्तर का सम्बन्ध तत्कालीन समाज में अन्तर्निहित वर्ग-विरोध से है। प्रगतिवाद के बारे में लिखते हुए श्री भगवतीचरण वर्मा ने इस बात के लिए समाजवाद की आलोचना की है कि उसने 'अश्लील या असामाजिक तत्वों को रोकने के लिए' केवल सामाजिक चेतना के नहीं, शासन के भी प्रतिबन्ध लगा दिये हैं। उनके अनुसार 'शासन द्वारा इस तरह के प्रतिबन्धों के उदाहरण प्राचीन समाज में नहीं मिलते।' तब केवल 'सामाजिक चेतना के प्रतिबन्ध होते थे।' इस आलोचना-दृष्टि में भी वर्ग-संघर्ष की प्रतिध्वनि मौजूद है। पहले 'अश्लील या असामाजिक तत्वों' को शासन बढ़ावा देता था, जनता या समाज नहीं इसलिए जनता और दरबार की साहित्य-दृष्टियों में जमीन आसमान का अन्तर होता था। यह अन्तर जनता और दरबारों की सामाजिक-आर्थिक हैसियत को प्रतिबिम्बित करता था। समाजवाद में आकर पहली बार शासन और समाज का यह विरोध समाप्त हो जाता है, स्वयं जनता कानून बनाती और उन्हें लागू करती है। इसलिए समाजवाद में जनता द्वारा पहले से लगायी गयी बन्दिश को कानूनी रूप दे दिया जाता है। जिनकी रुचि आज भी दरबारों में रमती है उनके लिए शासन में जनता की यह दखल निश्चय ही पीड़ादायक है।

इस विवेचन से यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि किसी युग में जनता की तरफदारों का सवाल साहित्य के प्रगतिशील होने के लिए कितना प्राथमिक है। कुछ मार्क्सवादियों की यह समझ असंगत है कि जनता के साथ साहित्य की पक्षधरता मार्क्सवाद के बिना नहीं हो सकती। यह सही है कि आधुनिक युग की वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि से सम्पन्न मार्क्सवाद ही सच्चे अर्थों में इतिहास को आगे बढ़ा सकता है, जनता के मानवीय गुणों को साकार करने के लिए शोषण-रहित सामाजिक न्याय पर आधारित मनुष्यता की रचना कर सकता है और इस अर्थ में वही सच्चा जनवाद हो सकता है। इसमें पता यह चलता है कि मार्क्सवाद जनता के प्रति अपनी सच्ची और वैज्ञानिक पक्षधरता के नाते प्रगतिशील है। साहित्य में सभी लेखकों का मार्क्सवादी होना प्रगतिशील होने के लिए आवश्यक नहीं है, यह बात अनेक मार्क्सवादी लेखकों के बितन की असंगतियों से प्रमाणित होती है। शिवदान सिंह चौहान पूरे

प्रगतिशील आन्दोलन के दौरान जनता की चेतना के स्तर और विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों में उसके हितों के प्रतिकूल चलते रहे, हालांकि वे भावसंवादी थे। इसके विपरीत भारतेंदु युग का साहित्य अपनी तमाम असंगतियों, अन्तर्विरोधों के बावजूद जनता की विकसित होती हुई साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना को पूरी प्रामाणिकता के साथ व्यक्त करता है, हालांकि उसमें भावसंवाद के प्रभाव का प्रश्न ही नहीं उठता। भारतेंदु युग के साहित्य की राष्ट्रीय और जनवादी धारा पर प्रकाश डालते हुए डॉ० रामविलास शर्मा ने लिखा था, "भारतेंदु युग की जनवादी परम्परा उस जमाने की दिन पर दिन उग्र होती हुई जनता की साम्राज्य-विरोधी चेतना का दर्पण है।"<sup>१</sup> यह सही है कि भारतेंदु के जीवन और साहित्य में दरवारी संस्कृति और राजभक्ति से टकरा लेती हुई देशभक्ति और जन-संस्कृति की नयी परम्परा—दोनों का परस्पर विरोध भलकता है।<sup>२</sup> सगत रूप से भावसंवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण को अंगीकार करने वाले लेखकों में यह विरोध प्रायः नहीं होता, फिर भी भारतेंदु युग का साहित्य "राष्ट्रीय इसलिये है कि उस युग के लेखक देश की स्वाधीनता चाहते थे और अंग्रेजी साम्राज्यवाद की नीति का खण्डन करते थे।"<sup>३</sup> और "भारतेंदु युग का साहित्य जनवादी हम अर्थ में है कि वह भारतीय समाज के पुराने ढाँचे से संतुष्ट न होकर उसमें सुधार भी चाहता है। वह केवल राजनीतिक स्वाधीनता का साहित्य न होकर मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का भी साहित्य है।"<sup>४</sup>

स्पष्ट है, जनता की विकासशील चेतना की सगति में उसके ऐतिहासिक बोध और सामाजिक-आकांक्षाओं को व्यक्त करके ही कोई साहित्य प्रगतिशील होता है। जिन विद्वानों को जनता से साहित्य की इस अन्तरंगता में सांस्कृतिक तत्वों का हास नजर आता है, उनकी बात जाने दें, क्योंकि वे डॉ० नरेंद्र की तरह यह कहते देते जा सकते हैं कि 'मुझे सबसे बड़ी आपत्ति प्रगतिवाद के मूल्यों से है।'<sup>५</sup> प्रगति-शील साहित्य का विकास इस प्रकार की आपत्तियों से बाधित नहीं होता, बरन् अपने धरोपन का अनुभव करके मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का विकास करता है। जो साहित्य मनुष्य को इन मानवीय मूल्यों से काट कर एकांतसेवी, व्यक्तिवादी, अहंवादी, आदि बनता है वह प्रगति में आस्था दृढ़ करने के बजाय

२. 'भारतेंदु युग और हिन्दी भाषा की विकास परम्परा', पृ० १२६।
१. उपर्युक्त, पृ० १२७।
२. उपर्युक्त, पृ० ३।
३. उपर्युक्त, पृ० ४।
४. 'आस्था के धरण' पृ० २६६।

नियति में अंध-विश्वास पैदा करता है। और जो साहित्य इन मानवीय सूर्यों का प्रसार करता है वह अपने अन्तर्विरोधों और असंगतियों के बावजूद अन्याय के विरुद्ध जनता का पक्ष लेता है। जनता के सांस्कृतिक जीवन और संघर्षों में उसके साथ होने वाले साहित्य में अन्तर्विरोध हो सकते हैं, उसके समाधान में असंगतियाँ हो सकती हैं, लेकिन इससे उसकी प्रगतिशील अन्तर्वस्तु का खण्डन नहीं होता। इस सम्बन्ध में अमृतराय ने यह उचित लिखा है कि यदि “साहित्यकार जीवन से विमुख नहीं रहा है प्रत्युत उसने उन्हें सबेतेन रूप में अपने साहित्य में अंगीकार किया है और उनको लोकहित की दृष्टि से सुलझाने का यत्न किया है तो वे (प्रगतिशील लेखक) उसे श्रेष्ठ साहित्यकार मानते हैं, चाहे आज के बौद्धिक व अन्य सर्वतोमुखी विकास की दृष्टि से उस साहित्यकार का समाधान किनना ही अनुपयुक्त या अपूर्ण क्यों न हो ?”<sup>१</sup>

तात्पर्य यह कि कोई कवि अपनी कविता में किस विचारधारा का प्रतिपादन करता है, यह महत्वपूर्ण होते हुए भी प्रगतिशील कविता का एकमात्र कलात्मक मानदण्ड नहीं है। विचारधारा के स्तर पर तोल्स्टोय ‘दुनिया की सबसे धूमिल वस्तु—धर्म का प्रचार करते हैं’। कलात्मक स्तर पर क्रान्तिपूर्व रूस के किसानों का जितना सच्चा और सजीव चित्र अंकित करते हैं वह अन्यत्र दुर्लभ है। इसलिए विचारधारा में प्रतिक्रियावादी होते हुए भी तोल्स्टोय को लेनिन ने ‘रूसी क्रान्ति का दर्पण’ कहा।<sup>२</sup> यदि लेनिन के इस मूल्यांकन के आलोक में डॉ० रामविलास शर्मा द्वारा रेखांकित इस तथ्य को आधार बना कर कविता का अध्ययन करें कि साहित्य केवल विचार नहीं देता, वह भाव और इन्द्रियाबोध से युक्त, जीवन के चित्र भी देता है, तो यह समझना आसान होगा कि अपनी वैचारिक सीमाओं के बावजूद कोई कवि अपने देश-कालगत सन्दर्भ में जनता की स्थिति, उसकी भावना और उसके सांस्कृतिक जीवन का अन्तरण, जीवंत चित्रण करके श्रेष्ठ और प्रगतिशील हो सकता है। कारण यह कि समाज में वर्गों का संघर्ष चाहे जितना प्रचलित हो, जनता और सामन्तों, पूँजीपतियों के भावों, विचारों और इन्द्रियबोध में कमीशेष स्वस्थ-अस्वस्थ का अन्तर अवश्य होता है—सत्ताधारी वर्ग सांस्कृतिक विकास में अवरोध उत्पन्न करता है और जनता इतिहास को अपने ज्ञान या अनजान में आगे की ओर बढ़ाती है।

१. ‘नयी समीक्षा’, पृष्ठ ३६-३७।

२. ‘झीन आर्ट एंड लिटरेचर’ पृ० २८+२९।

अपनी परम्परा, संस्कृति और जन-जीवन के संघर्षों में रची-बसी होने के नाते प्रगतिशील कविता अपनी जातीय सांस्कृतिक परम्परा का स्वस्थ और स्वाभाविक विकास है। वह केवल मावसंवाद से प्रभावित लेखकों का साहित्य नहीं है यह इस बात से प्रमाणित होता है कि उसके निर्माण में अनेक गैर-मावसंवादियों का मूल्यवान योगदान है जिनमें वैचारिक असंगतियों के बावजूद अपनी जनता और संस्कृति के साथ गहरी सहानुभूति है।

### साधुनिक भावबोध और वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि

प्रगतिशील कविता अपनी सांस्कृतिक विरासत से जुड़ने के लिए पूर्ववर्ती संस्कृतियों के सभी गलत-सही पक्षों और जनता की चेतना के अंतर्विरोधों को अंगीकार नहीं कर लेती। वह सांस्कृतिक विरासत का नया, चुनौतियों के अनुरूप नये दृष्टिकोण से मूल्यांकन करती है, वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि से सम्पन्न होने के कारण जनता की स्थितियों और सांस्कृतिक चेतना के अंतर्विरोधों को समझती है तथा उसके प्रगतिशील तत्वों को अंगीकार और विकसित करती है। हिन्दी की प्रगतिशील कविता अपनी पूर्ववर्ती काव्य-परम्परा से इस अर्थ में भिन्न है कि उसकी अंतर्दृष्टि का आधार मानव-चेतना की सबसे विकसित अवस्था-विज्ञान-है। वैज्ञानिक निष्कर्षों को अपने सीध-मूल्यों का आधार बनाने के कारण प्रगतिशील कविता मनुष्य को व्यापक दृश्यफलक पर रख कर देखती है, पराङ्मुख चिन्तन से भिन्न सामाजिक इकाई के रूप में मनुष्य को चिन्तित करती है और सामाजिक मनुष्य के व्यक्तित्व और अस्तित्व की क्षुधा-काम आदि सहज-वृत्तियों तक सीमित नहीं कर देती, बल्कि उसे सजग, सकर्मक और सर्जक मनुष्य के रूप में उच्च मानवीय गुणों से अनुप्राणित करने का यत्न करती है। वैचारिक स्तर पर पहले के मानववादी चिन्तन की सीमाओं को समझती है, उनके सकारात्मक मूल्यों को अपनाती है, उन्हीं के क्रम में वर्तमान जीवन को समझता है, उनके देवता-परपत्नी है, भविष्य की दिशा का पूर्वानुमान करती है और मनुष्य के साथ उसके जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में हिस्सेदारी अदा करती है।

यह सच है कि प्रगतिशील कविता की इस वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि का सम्बन्ध समाजवादी विचारधारा—मावसंवाद—से है। जिन कवियों ने जीवन के स्नावहारिक अनुभवों और उनसे प्राप्त निष्कर्षों की संगति में बिठा कर तथा स्वयं को अप्रगामी शक्तियों के अनुरूप संस्कारित करके जनता के सांस्कृतिक जीवन में तदा-कार करने के क्रम में मावसंवादी दर्शन को अंगीकार किया उनकी नाव्य-चेतना में वैज्ञानिक मूल्य-बोध का उतना ही सुसंगत विकास है। नयी कविता के कवियों में मुक्तिबोध कर्म और बचन से द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी विचारधारा को स्वीकार करते

थे, इसलिए डॉ० जगदीश कुमार उन्हें 'शुद्ध प्रगतिवादी चेतना' का कवि कहते हैं।<sup>१</sup> और 'आपादमस्तक वैज्ञानिक काव्य चेतना के कवियों में उन्हें 'सर्वोपरि' स्थान देते हैं।<sup>२</sup> इस प्रकार डॉ० जगदीश कुमार प्रकारांतर से प्रगतिशील काव्य-चेतना की वैज्ञानिक अन्तः प्रकृति को ही रेखांकित करते हैं। मुक्तिबोध वैज्ञानिक और प्रगतिशील चेतना के कवि क्यों हैं, इस सम्बन्ध में उन्होंने मुक्तिबोध के व्यक्तित्व विषयक निष्कर्ष सूचित करते हुए लिखा है : मुक्तिबोध मानव-मुक्ति को अपने जीवन का लक्ष्य मानते थे, द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद में आस्था रखते थे; जन-समर्थों से काटने वाले तरह-तरह के आधुनिकतावादी-भाववादी बोध उन्हें स्वीकार नहीं थे, वे मध्यवर्गीय संस्कारों में पले थे, किन्तु अपने तीव्र यथार्थ-बोध और वैचारिक सजगता के कारण मध्यवर्गीय सुविधावादी संस्कारों से मुक्ति के लिए संघर्ष करते थे; इत्यादि।<sup>३</sup>

स्पष्ट है कि प्रगतिशील काव्य की वैज्ञानिक चेतना का सम्बन्ध उसके मानववाद से, यथार्थवाद से है। उसका यह मानववाद, यथार्थवाद मनुष्य को इतिहास के प्रति, मानव समाज और मानव सम्बन्धों के प्रति, प्रकृति के प्रति और प्रकृति से मानव समाज के स्थायी द्वन्द्व के प्रति, इन सबसे निर्धारित होने वाले सामाजिक परिणामों के प्रति तथा स्वयं अपने प्रति जागरूक बनाता है। मानव-यथार्थ के प्रति इस गहरी सजगता के परिणामस्वरूप प्रगतिशील कविता जीवन के अंतर्विरोधों को तीन स्तरों पर उद्घाटित करती है : प्रकृति और मानव समाज के बीच अंतर्विरोध के सामान्य स्तर पर, व्यक्ति और समाज के अंतर्विरोध के विशिष्ट स्तर पर तथा धर्मजीवी और उपजीवी वर्गों के बीच अंतर्विरोध के रूप में विभिन्न समाजों के आंतरिक विरोधों के स्तर पर।

प्रगतिशील कविता अपने पूर्ववर्ती काव्य से इसी अर्थ में भिन्न मूल्य-बोध की प्रतिष्ठा करती है कि उसके सामने मनुष्य और प्रकृति के सन्दर्भ पहले के सभी युगों से अधिक उद्घाटित हैं, उसकी अंतर्दृष्टि विज्ञान पर आधारित है और उसका मानववाद सामाजिक मनुष्य की सर्वतोमुखी भुक्ति के ध्येय से प्रेरित है। उसमें असंगतिभो, अंतर्विरोधों और इतर संस्कारों की झलक मिलती है, किन्तु उसका वैशिष्ट्य इस बात में है कि उसे मानवीय समाधान के लिए मनुष्य की शक्ति को ही जागृत करना पड़ता है, अवतारों की शरण लेने या कल्पतालोक में पलायन करने की जरूरत नहीं

१. 'नयी कविता की चेतना', पृ० ८५-८६।

२. उपमुक्त, पृ० ४६।

३. उपमुक्त, पृ० ६२-६३।

पड़ती। वह निःशंक भाव से यह घोषणा करती है कि मनुष्य जब तक सामाजिक अंतर्विरोधों को दूर करके, उनकी अवहेलना करके नहीं, एक न्यायसंगत, सामाजिक समानता और मानवीय भाई-चारे पर आधारित मनुष्यता की रचना नहीं करता तब तक वह अपनी प्राकृतिक एवं मानवीय क्षमताओं और सम्भावनाओं को साकार नहीं कर सकता। वैज्ञानिक विवेक का यह संस्पर्श ही उसे काम-कुंठावादी रीतिवाद से, व्यक्ति की मुक्ति से प्रेरित रोमांटिक भाववाद से और व्यक्तिवादी-दश से प्रेरित आधुनिक नियतिवाद से बचाता है और एक सुदृढ़ मानववादी यथार्थवादी आधारभूमि पर प्रतिष्ठित करता है।

अन्त में, अपने अध्ययन की मुक्ति करते हुए हम कह सकते हैं कि प्रगतिशील कविता जिन्दगी की जहोजहद में 'जनता के मोर्चे की प्रतिध्वनि' है।<sup>१</sup> इसलिए उसमें संघर्ष का, आशा का विश्वास का स्वर है। भीड़ में चेहरे खो जाते हैं। लेकिन जनता के मोर्चे में चेहरे और अधिक दीप्त हो उठते हैं। प्रगतिशील कविता एक-एक व्यक्ति की पहचान को उतना ही महत्वपूर्ण मानती है जितना मोर्चे की सगठित और सामूहिक शक्ति को। उसमें एक ओर यदि इतिहास का तीव्र बोध है, सांस्कृतिक श्रद्धा है तो दूसरी ओर 'पर्सनल टोन' और 'इडिबिजुअल मूड' भी है। वह जनता को भीड़ नहीं मानती। वह भीड़ लगने वाली जिन्दगी को मोर्चे के रूप में ग्रामबन्द करती है। उसकी संघर्ष-चेतना और परिभाषित सहानुभूति का यही मुख्य कारण है। जीवन यथार्थ से निरपेक्ष रह कर अकर्मण्य सौन्दर्य-माधना को वह मानव-विरोधी मानती है। क्योंकि उसकी सहानुभूति अपनी ही पीड़ाओं में कछुए-भी सिमट जाने वाली नहीं है। प्रगतिशील सौन्दर्य-दृष्टि मुक्ति को अकेले का रास्ता नहीं मानती। कविता मनुष्य की नृष्टि है इसलिए वह मनुष्य की ठोस वास्तविकताओं के अर्धे नहीं चुरा सकती। वर्तमान अंतर्विरोधों में सटस्थ रह कर जीवन और कला को मार्थक बनाने की बात करना इतिहास के साथ, समाज के साथ, जनता के साथ और स्वयं अपने साथ घोसा है। प्रगतिशील कविता संशयहीन स्वर में जनता का पक्ष लेती है तथा जनता को दुरवस्था दूर करने में अपनी और अपने कला की सही, मार्थक और ईमानदार भूमिका अनुभव करती है।



१. 'गुनमेंदरी' ('युग की गंगा' की भूमिका) पृ० १६८।

## शुद्धि-पत्र

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
१७	१३, १५	उद्धरण चिह्न है	उद्धरण चिह्न नहीं है
१८	७	अपनाये जाने का नतीजा होता है।	अपनाया गया हो।
२०, २१	३०, ६, १०	सांतापना	सांतापना
२२	४	प्रतिमूर्त्यात्मक	प्रतिमूर्त्यात्मक
२६	१३	निकर्ष	निकष
३०	२५	प्रतिमूर्त्यात्मक	प्रतिमूर्त्यात्मक
३१	२	वाई. खाचिम्यान	वाई. खाचिक्यान
३३	पादटिप्पणी-२	फंडामेंटल्स	फंडामेंटल्स
३६, ३७	१६, १४	प्रसार	प्रसर
३६	१८	मुक्ति	मुक्ति
३७	२८	सौदर्भ	संदर्भ
३८	४	प्रो० पूरी फोलोव	प्रो० यूरी फोलोव
३८	१६	प्रेम	प्रेय
३९	३	तप	तय
३९	२४, २५	'काम लेने ...'	'काम नहीं लेने'
४६	४	गीता	गीत
४७	१६	'संगीतेतर हित'	'संगीतेतर'
५०	११, १४	प्रतिभा	प्रतिमा
५१	१३	बालधित्व, पृषध	बलधित्व, पृषध

१३	२०	इत्थोच	इत्थोच
१४	११	क्षेत्र	क्षेत्र
१६	६, ७	उद्धरण चिह्न	अनावश्यक है।
६३	५	धर्म-कर्म	कर्म
६६	२	चित्त (इह)	चित्त (इह)
६७	७	'दृष्टिया'	'ऐसी दृष्टिया'
७६	२०	व्यवस्थित	उपस्थित
८१	११	वस्तुनिष्ठ	एकनिष्ठ
८१	१८	संघर्षों से मुक्त	संदर्भों से युक्त
८२	२१	इससे	सबसे
८३	४	परिणाम	परिपाक
८२	२०	नैतिक	जैविक
८२	६	क्षति	स्थिति
८३	१५	संतान	संज्ञान
१०२	१७	नष्टमदारी	नष्टमदारी
१०४	२	पैटी होलपा	पैटी होलपा
११४	७	पदार्थ	मयार्थ
११६	१५	व्याख्या पर	व्याख्या
१२२	२	स्तर	प्रसार
१२३	१३	प्रतिभा	प्रतिभा
१४३	१४	परीक्षा	परीक्षा
१४४	१८	अमानवीय	अमानवीकृत
२५	२५	तुलसीदास से लेकर आज तक प्रगतिशील साहित्य धारा के अलावा	तुलसीदास के बाद और प्रगति-शील साहित्य से पहले

नहीं है  
हो।



## सौन्दर्य-मूल्य : द्वन्द्वात्मक आधार

मनुष्य अपने विशिष्ट गुणों के कारण सृष्टि का केन्द्र-बिन्दु बन गया है। वही सृष्टि को अर्द्धवत्ता प्रदान करता है। मूल्य की अवधारणा इस मानव-विशिष्ट अर्ध-वत्ता से गहरे तौर पर जुड़ी हुई है। जैविक और सामाजिक विकास के क्रम में मनुष्य अनेक अन्तर्विरोधों से जूझता हुआ विकास करता है। प्रजातीय विकास के क्रम में अपने परिजीवन के लिए उसका संघर्ष बाह्य प्रकृति से होता है। इसे प्रकृति और मानव समाज के बीच का अन्तर्विरोध कहा जाता है। सामाजिक विकास के क्रम में व्यक्ति और समष्टि (व्यक्ति और समाज) के बीच अन्तर्विरोध दिखाई देता है।

इन अन्तर्विरोधों के घावजूद यह कह देना सम्भव नहीं है कि अपने से बाहर की तमाम प्रकृति को नष्ट करके मनुष्य अपने जीवन की निरन्तरता को बनाये रख सकता है; या एक व्यक्ति और पूरे समाज का अन्तर्विरोध हल नहीं हो सकता। वस्तुतः ये विरोध वास्तविक न होकर प्रतीयमान हैं। वास्तविक विरोध वही मानना चाहिए जहाँ दोनों तत्त्व परस्पर बहिष्कारी हों। इस प्रतीयमान विरोध को वैज्ञानिक शब्दावली में द्वन्द्वात्मक एकता कह सकते हैं। “यह द्वन्द्वात्मकता ही जीवन-जगत् के सभी कार्यकलापों का मूलाधार है। वैज्ञानिक भौतिकवादी चिन्तन में इस द्वन्द्वात्मकता को ‘विकास की प्रेरक शक्ति और स्रोत’ कहा गया है।”<sup>१</sup>

मनुष्य अन्य प्राणियों से दृढ़ी अर्थ में भिन्न है कि वह अपने और अपने से बाहर, जीवन-जगत् और प्रकृति से सम्बन्धित तमाम प्रश्नों को समझता और उनका तर्कसंगत हल निकालने की कोशिश करता है। जहाँ उसके समाधान जीवन-मात्र या मनुष्य-मान के लिए घातक होते हैं वहाँ असंगति पैदा होती है। मानव समाज विकास

१. “दि फण्डामेंटल्स ऑफ मार्क्सिस्ट-नेनिनिस्ट फिर्मासफी,” पृष्ठ १४४ (जोर मूल में)।

की सहज प्रक्रिया में इस असंगत समाधान का परित्याग कर देता है। जहाँ यह समाधान मानव जीवन को तथा मनुष्य से स्वतन्त्र प्रकृति के अन्य उपादानों के साथ उसके सम्बन्ध को विवेकसंगत आधार प्रदान करता है वहाँ वह सार्थक होता है। यही सार्थकता मूल्य है।

मूल्य की अवधारणा को बहुधा आर्थिक विषयों से सम्बद्ध करके देखा जाता है। किन्तु ऐसा तभी होता है जब मानव-चेतना के विकास की विशिष्टता और वस्तु-निष्ठता के प्रति सही दृष्टिकोण न अपनाये जाने का नतीजा होता है। पाल वैतरी ने ठीक ही कहा है कि "...मूल्य की अवधारणा आर्थिक जगत् की घुलना में मानसिक जगत् में अपेक्षाकृत उच्च स्तर की भूमिका अदा करती है, हालाँकि आत्मिक मूल्य, आर्थिक मूल्य से कहीं अधिक गूढ़ है।"<sup>१</sup>

मूल्य को अर्थशास्त्र तक सीमित कर देने में यह ध्वनि निहित है कि सौन्दर्य-मूल्य अस्तित्वः आर्थिक मूल्यों का ही एक रूप है। सौन्दर्य-मूल्य आर्थिक मूल्यों से भी जुड़े हैं, यह सही है, किन्तु उनका आर्थिक जगत् से सीधा और सपाट रिश्ता नहीं है। अगर सौन्दर्य-मूल्य आर्थिक मूल्यों के प्रत्यक्ष प्रतिबिम्ब मान लिये जायें तो इस बात की व्याख्या कैसे की जायेगी कि एक आर्थिक ढाँचा बदल जाने पर भी कलात्मक उपलब्धियों का सौन्दर्य-मूल्य नहीं बदलता। डॉ० रामविलास शर्मा ने यह प्रश्न उठाया है और वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि मनुष्य का सौन्दर्य-बोध उसकी संस्कृति का अभिन्न अंग है किन्तु आर्थिक व्यवस्था बदलने के साथ उसमें आमूल परिवर्तन घटित नहीं होता। डॉ० शर्मा ने 'ताजमहल' और 'अभिज्ञान शाकुन्तल' तथा 'इलियड', 'हैमलेट' को "मानव संस्कृति की अन्यतम उपलब्धियाँ" बताते हुए यह सिद्ध किया है कि "उनका मूल्य भूमि या कारखानों के स्वामित्व-परिवर्तन के साथ नहीं बदल गया।"<sup>२</sup> आर्थिक आधार से कलात्मक मूल्यों या सौन्दर्य-बोध की इस सापेक्ष स्वतन्त्रता का निदर्शन स्वयं कार्ल मार्क्स ने किया है। मार्क्स ने कला और समाज के असमान विकास के सन्दर्भ में यूनानी कला का विवेचन करते हुए बताया है कि : "कला के सम्बन्ध में यह एक जानी-मानी बात है कि उसके कुछ उत्कर्ष किसी भी तरह मानव समाज के सामान्य विकास के अनुरूप नहीं होते और इसलिए न ही वे भौतिक नींव के, जो मानो उसके संगठन का ढाँचा हो, अनुरूप होते हैं।"<sup>३</sup>

१. 'दि क्रिएटिव प्रोसेस', पृष्ठ २४।

२. भाषा और समाज, पृष्ठ ४७०।

३. 'राजनीतिक अर्थशास्त्र की आलोचना में योगदान', पृष्ठ २१८।

प्रसिद्ध भावसंवादी सौन्दर्यशास्त्री अडोल्फो सैंचेज वैज्वेज के अनुसार कला अपने आर्थिक आधार से लगभग पूर्ण स्वायत्त है; "इस हद तक कि वह अपनी सामाजिक अवस्थाओं की विशिष्टता का अतिक्रमण" कर जाती है।<sup>१</sup>

इस अध्ययन से यह निष्कर्ष नहीं निकाल लेना चाहिए कि कला सामाजिक आधार से पूर्णतः स्वतंत्र परम सत्ता है। पाश्चात्य विद्वान् थियोडोर मामर ग्रीन का कथन है कि ".... जीवन, चेतना, विवेक और नैतिक सच्चरित्रता की ही भाँति सौन्दर्यात्मक गुण और उसके विभिन्न रूप भी चरम और अद्वितीय हैं।"<sup>२</sup> इस अद्वितीय वैशिष्ट्य को व्यक्ति की सौन्दर्य-चेतना से जोड़ कर इस नतीजे पर पहुँचते हैं कि अलग-अलग व्यक्तियों की सौन्दर्य-चेतना में अन्तर होता है हालाँकि यह धमता "अनुकूल प्रशिक्षण द्वारा विकसित" की जा सकती है।<sup>३</sup>

यहाँ यह प्रश्न उत्पन्न होना स्वाभाविक है कि मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना का स्वरूप क्या है? क्या सौन्दर्य-चेतना को चेतना के अन्य रूपों—धर्म, दर्शन, नैतिकता, इतिहास-बोध आदि—से स्वतंत्र पूर्ण और चरम सत्ता माना जा सकता है? क्या चेतना के अन्य रूप सौन्दर्य-चेतना के साथ भात-प्रतिभात करते हैं या उनमें कोई आपसी सम्बन्ध कायम नहीं होता? वस्तुतः इन प्रश्नों का हल विकास की और मानव-समाज की हमारी व्याख्या पर निर्भर है। यदि इस मानव-समाज और मानव-चेतना के विकास के संश्लिष्ट एवं द्वन्द्वात्मक तर्क को हम समझते और स्वीकार करते हैं तो हमारा उत्तर श्री ग्रीन के उत्तर से भिन्न होगा।

हम मूल्य की अवधारणा को मानव-सापेक्ष मानते हैं। मूल्यों का जन्म मनुष्य और उसकी चेतना की ही भाँति उन बहुमुखी टकरावों से होता है, जिन्होंने मनुष्य को विशिष्ट स्वरूप प्रदान किया है। कला का जन्म धर्म-प्रक्रिया से स्वतंत्र रूप में नहीं हुआ है। धर्म-प्रक्रिया के वैशिष्ट्य ने ही हमें पशुओं से गुणारमक दृष्टि से भिन्न, एक नये घरातल पर पहुँचा दिया, जहाँ हम अपनी जन्मदात्री प्रकृति की भी अधिकाधिक नियंत्रण में करने के लिए संघर्षरत हैं। सौन्दर्य-चेतना का विकास और सौन्दर्य-मूल्यों का प्रश्न हमारे इस समूचे प्रजातीय (मनुष्य के सन्दर्भ में सामाजिक) विकास से सम्बद्ध है। जीवन-प्रक्रिया में यह निहित गुण है कि प्राणी एक साथ व्यष्टि और समष्टि के दोहरे स्तर पर जीता है। यह प्रक्रिया परस्पर-विरोधी न होकर परस्पर पूरक है।

१. 'आर्ट एण्ड सोसाइटी', पृष्ठ ६७।

२. 'दि आर्ट एण्ड दि आर्ट ऑफ क्रिटिजिज्म', पृष्ठ १४।

३. उपर्युक्त।

पृथगात्म की हैसियत से जीते हुए हम प्रकृति-प्रदत्त किसी वस्तु का जिस परिमाण में उपभोग करते हैं, उसी अनुपात में दूसरों को वंचित करते हैं। इस स्तर पर परिजीवन का स्वरूप विरोधात्मक नजर आता है। किन्तु यह भी अकाट्य तथ्य है कि प्रजाति के परिजीवन के लिए पृथगात्म स्वेच्छापूर्वक आत्मक्षय करता है। मसलन सन्तानोत्पत्ति के लिए आत्मक्षय या माँ द्वारा शिशु को दुग्धपान कराना, आदि। पृथगात्म और प्रजाति के परिजीवन के लिए किये गये हमारे प्रयत्नों से मिलने वाले आनन्द में अन्तर है। यह अन्तर जीवन-प्रक्रिया में अन्तर्निहित उपयोग के स्तरों से जुड़ा है। यह हमारी चेतना में अनुरंजनात्मक-बोध के अन्तर में प्रतिफलित होता है। पहले आत्मा तब परमात्मा। किन्तु यदि 'आत्मा' की आवश्यकताएँ—जिन्दगी की शर्तें—पूरी होती हैं तभी वह परमात्मा के लिए किये गये प्रयत्नों में सौन्दर्य-बोध और नैतिक-बोध का अनुभव करता है। प्रजातीय परिजीवन के लिए किये गये आत्मक्षय का जितना गहरा सम्बन्ध उपयोग से है, उसकी आनन्दानुभूति भी उतनी ही उच्चतर है। यह गौर करना चाहिए कि इस सम्बन्ध में हमारा नैतिक मूल्य भी सर्वाधिक विकसित है। इससे आनन्द और उपयोग (सौन्दर्य-मूल्य और नैतिक मूल्य) तथा व्यष्टि और समष्टि के बीच द्वन्द्वात्मक एकता का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है।

इस बुनियादी स्वरूप को स्वीकार करने पर हम सौन्दर्य-मूल्यों को चरम या अद्वितीय नहीं मानेंगे। दरअसल, उपयोग और अनुरंजन तत्त्व जीवन-प्रक्रिया में ही निहित हैं। उन्हें एक-दूसरे से पृथक् नहीं किया जा सकता। अधिरचना के विविध तत्त्वों—नैतिक, आर्थिक, धार्मिक, दार्शनिक, राजनीतिक, सौन्दर्यात्मक आदि—के बीच भी घात-प्रतिघात की क्रिया निरन्तर चलती रहती है। सुन्दर और नैतिक मूल्यों की द्वन्द्वात्मकता को न समझ पाने के कारण किसी एक पक्ष पर अधिक बल दिये जाने का खतरा मौजूद होता है। नैतिक मूल्य के धरातल पर व्यष्टि का अतिरेक सौन्दर्य-मूल्यों के धरातल पर व्यष्टि का अतिरेक आत्मनिषेध की ओर। है और समष्टि का अतिरेक गुणक उपयोगितावाद की।

कलात्मक सौन्दर्यरहित कोरी उपयोगितावाद को, अनुरञ्जन पक्ष के ऐकात्मिक निधेप को, सौन्दर्य-मूल्य मानने वाली कोई समझदारी अभी तक नहीं देखी गयी है। किन्तु कोरे सुख को, उपयोग-रहित अनुरंजन को, सौन्दर्य-मूल्यों का दर्जा देने वाली धनक कला-दृष्टियाँ प्रचलित हैं। सुषण्द एक ऐसी ही विचारधारा है। "चीजों में आनन्द और तुष्टि की खोज" करते हुए जार्ज सांतापना आनन्द को 'सकारात्मक मूल्य' बताते हैं।<sup>१</sup> वह सौन्दर्य-मूल्यों को 'आभ्यतर आनन्द' की संज्ञा देते हैं।<sup>२</sup>

१. 'इन्ताइवलोपीडिया ब्रिटानिका' (मैक्रोपीडिक, खण्ड १, पृष्ठ १११)।  
२. 'सेन्स ऑफ व्यूटी', पृष्ठ ३५।

वह सौन्दर्य को आनन्दरूप बताते हैं और आनन्द के मन्दिर से दुःख को बहिष्कृत कर देते हैं।<sup>१</sup> इसलिए वह आनन्दरहित कला को सुन्दर की मज्ञा नहीं देते।<sup>२</sup>

सौन्दर्य को "वस्तुविकृत आनन्द" कह कर काण्ट भी सौन्दर्य-मूल्यों को "एक प्रकार के आनन्द में व्यक्त" होता हुआ बताते हैं।<sup>३</sup> यह सही है कि जार्ज सांतापना और हमैनुएल काण्ट दोनों सौन्दर्य को सतही तौर पर स्वीकार नहीं करते। उनके लिए आनन्द एक दार्शनिक प्रत्यय है। सांतापना एक ओर जहाँ आनन्द को सौन्दर्य की एकमात्र कसौटी मान लेते हैं, वही दूसरी ओर वह हर प्रकार के आनन्द को कलात्मक मूल्य नहीं मानते; इसके लिए "कलात्मक परितोष की निःस्वार्थता" को पहली शर्त मानते हैं।<sup>४</sup> इस प्रकार, सौन्दर्य-मूल्य उन निम्नतर मूल्यों से सम्बद्ध नहीं हैं, जिनकी कीटि में शारीरिक सुखों की गिनती की गयी है। जार्ज सांतापना के अनुसार शारीरिक सुखों से सम्बद्ध मूल्य अनगढ़ होते हैं।<sup>५</sup>

इसी प्रकार काण्ट जिस आनन्द की बात कहते हैं वह किसी दमित इच्छा की सुष्टि से हासिल होने वाला आनन्द नहीं है। वह मानव-मस्तिष्क में अनेक मनःशक्तियों की कल्पना करते हैं, जिन्हें सर्वसामान्य का भुण बताते हैं। वह कला से "विशुद्ध आनन्द" की माँग करते हैं और इसीलिए उसे प्रशंसनीय बताते हैं। यह आनन्द "अपने निजी प्रयोजन...की सिद्धि के लिए मनुष्य की दुर्वलताओं से लाभ उठाने" के कारण नहीं, अपितु अपनी निष्छलता एवं निःस्वार्थता के कारण उपादेय है।<sup>६</sup>

सौन्दर्य-मूल्यों से सम्बन्धित आनन्दवादी मत ने हालांकि चिन्तन के नये आयाम उद्घाटित किये हैं, किन्तु उसकी सबसे बड़ी सीमा यह है कि वह अधिरचना के विभिन्न तत्त्वों में द्वैतभाव पर आधारित है। यही कारण है कि उनका बल विभिन्न तत्त्वों की द्वन्द्वात्मक अवस्थिति पर न होकर एक पक्ष—आनन्द (अनुरजन)—पर केन्द्रित हो गया है। आनन्दवादी मत की एकांगिता का तर्कसंगत विकास होता है जीवन और समाज से निरपेक्ष शुद्ध आनन्द की साधना में। कलाइव बेल इसी आनन्दवादी राह पर चलते हुए केवल उन्हीं "वस्तुओं" को कलाकृति की मज्ञा से विभूषित

१ 'दि सेन्स ऑफ व्यूटी' पृष्ठ १६६।

२. उपर्युक्त, पृष्ठ ३८।

३. 'इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका', खण्ड १, पृष्ठ १५३।

४. 'दि सेन्स ऑफ व्यूटी', पृष्ठ ३७।

५. उपर्युक्त, पृष्ठ ३६-३७।

६. 'सौन्दर्य मीमांसा', पृष्ठ १४८, (पाद टिप्पणी)।

करने का आग्रह करते हैं, जो "विलक्षण संवेग के वैयक्तिक अनुभव" को व्यक्त करती हो।<sup>१</sup> यह वैयक्तिकता सामाजिक सन्दर्भ से सम्भूत नहीं है। यह कलात्मक सौन्दर्य में जीवन का निषेध करने वाली वैयक्तिकता है। किसी भी कलाकृति के लिए 'प्रतिमूल्यारमक तत्त्व' को यदि 'अहितकर' नहीं तो कम-से-कम 'अप्रामाणिक' मानते हुए कलाइव बेल कहते हैं कि "किसी भी कलाकृति के आस्वादन के लिए हमें जीवन से कुछ भी ग्रहण करने की आवश्यकता नहीं है, उसके विचारों और सन्दर्भों का ज्ञान, उसकी भावनाओं से परिचय तक आवश्यक नहीं है।"<sup>२</sup>

समाज-निरपेक्ष व्यक्तिवाद प्रकृति और मनुष्य के विकास की मूलभूत प्रक्रिया को न समझने का नतीजा है। इसलिए यहाँ यह रेखांकित करना आवश्यक है कि समाज से—आधार से—अधिरचना और उसके सौन्दर्य-पक्ष की स्वायत्त स्वतन्त्रता का आशय इस आधार का निषेध नहीं है, जैसा कि आनन्दवादी मानते हैं। अश्वेतो संवेद बेजबवेद के शब्दों में, "कला एक स्वायत्त क्षेत्र है किन्तु उसकी स्वायत्तता सामाजिक शक्तों द्वारा, (सामाजिक अनुकूलन) में और (इसी के) जरिये संभव है।"<sup>३</sup> अर्थात्, सामाजिक अनुकूलन और स्वायत्तता सापेक्ष अवधारणाएँ हैं; कलात्मक मूल्य इन दोनों की द्वन्द्वरमकता में प्रतिफलित होता है। इसका कारण यह है कि "सामाजिक-आर्थिक स्थितियों अधिरचना पर प्रत्यक्ष रूप से क्रिया नहीं करती।"<sup>४</sup> कला की सापेक्ष स्वतन्त्रता हमारे अन्तःकरण और वस्तु-जगत् के बीच कायम होने वाले अन्योन्याश्रित (घात-प्रतिघातारमक) सम्बन्ध पर निर्भर है : "तथापि, कलात्मक विकास का अन्तरिक तर्क कला की सापेक्ष स्वतन्त्रता का कारण बनता है; बदले में यह स्वायत्तता इस बात को साबित करती है कि आन्तरिक एवं बाह्य के बीच अर्थात् सामाजिक-आर्थिक और कलात्मक विकास के बीच कोई सपाट सादृश्य कभी नहीं होता।"<sup>५</sup>

किन्तु इससे यह कतई साबित नहीं हो जाता कि कला पर तत्कालीन समाज और आचार-विचार कोई प्रभाव नहीं डालते। यदि हम प्राचीन कला पर दृष्टि डालें तो पायेंगे कि उसमें मनुष्य की स्थितियों का सीधा प्रतिबिम्ब पड़ता है। जो पशु मनुष्य के जीवन के लिए प्रत्यक्ष रूप में यातक हैं, उन्हें वह अपनी कला में बाण-विद्ध चित्रित करता है।<sup>६</sup> इसी प्रकार "आदिम जातियों के आभूषणों में पशुओं की छाल, नख,

१. 'आर्ट', पृष्ठ ६।

२. उपर्युक्त, पृष्ठ २५।

३. 'आर्ट एण्ड सोसाइटी', पृष्ठ ६८।

४. 'उपर्युक्त', पृष्ठ १००।

५. उपर्युक्त, पृष्ठ १०१।

६. उपर्युक्त, पृष्ठ ७१।

दा... आद को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त था।<sup>१</sup> यहाँ उपयोगिता और सौन्दर्य के बीच सीधा सम्बन्ध दिखाई देता है। आगे के युगों में यह सम्बन्ध जटिलतर होता जाता है। यहाँ तक कि बहुधा उपयोग और अनुरंजन के अन्तस्सम्बन्ध पर प्रश्नचिह्न लगाया जाने लगता है।

कला और सौन्दर्य-चेतना के सम्बन्ध में इस समझदारी का आधार, काठवेत के शब्दों में, यह मान्यता है कि "कला का जन्म समाज में होता है, जैसे मोती का जन्म सीपी में होता है"<sup>२</sup> अगर सामाजिक विकास के सन्दर्भ से काट कर हम इन मूल्यों का विवेचन करेंगे तो मनुष्य और मनुष्येतर प्राणियों की चेतना के बीच गुणात्मक अन्तर का कोई कारण बता पाना हमारे लिए सम्भव नहीं होगा। चेतना के स्तर पर इस अन्तर का स्पष्टीकरण करते हुए कार्ल मार्क्स ने कहा था कि पशु तात्कालिक जरूरतों को पूरा करने के लिए उत्पादन करता है जबकि "मनुष्य सौन्दर्य-नियमों के अनुसार उत्पादन करता है।"<sup>३</sup> मार्क्स का यह कथन कोई उपयोगितावाद का खण्डन करता है। इससे मानवीय सृजन में उपयोग और अनुरंजन की द्वन्द्वात्मकता साबित होती है। इस मानव-विशिष्ट सौन्दर्य-चेतना को रेखांकित करते हुए कार्ल मार्क्स के अन्त्यतम सहयोगी फ्रेडरिक एंगेल्स ने लिखा था, "उकाब मनुष्य की अपेक्षा कहीं अधिक दूर तक देख सकता है, परन्तु मनुष्य की आँखें बीजों में बहुत-कुछ ऐसा देख सकती हैं जो उकाब की आँखें नहीं देख सकती।"<sup>४</sup> इस प्रकार, मनुष्य की आँखें हालाँकि कई भावनों में कई पशु-पक्षियों से कम देख पाती हैं, फिर भी उनमें सौन्दर्य-ग्रहण की जो अद्वितीय क्षमता है, वही उन्हें अन्य मनुष्येतर प्राणियों से विशिष्ट बनाती है। इसी अति-विकसित क्षमता के कारण मनुष्य आकाश, नदी, पर्वत आदि प्राकृतिक उपादानों में जो अर्थ पाता है, वह मनुष्येतर प्राणियों के लिए असम्भव है। मनुष्य की इस सौन्दर्य-चेतना का एक विशिष्ट पहलू है—बीजों को मानवीकृत करने की उसकी क्षमता। अहोल्सो संवेन बैजवैज के शब्दों में "स्वतः प्रकृति में सौन्दर्य-मूल्य नहीं होता है; यह आवश्यक है कि उसे मानवीकृत किया जाय। प्रकृति को अभिव्यञ्जक बनाने के लिए आवश्यक है कि मनुष्य उसमें अनुप्रविष्ट हो। इस प्रकार स्वयं नैसर्गिक गुणों के जरिये प्रकृति एक मानवीय अर्थात् सौन्दर्यात्मक धरातल पर प्रतिष्ठापित हो जाती है। प्रकृति से सौन्दर्य-मूलक सम्बन्ध तथा प्राकृतिक सौन्दर्य की तत्सम्बन्धी

193  
87

१. 'द्वन्द्वात्मक और ऐतिहासिक भौतिकवाद की स्पष्टता', पृष्ठ ४८१-४८२।
२. 'दल्यूबन एण्ड रियलिटी', इण्डोडमन।
३. 'दि इकॉनामिक एण्ड फिलॉसॉफिकल मैनुस्क्रिप्ट्स ऑफ १८४४', पृष्ठ ११४।
४. 'डाइलेक्टिकल ऑफ नेचर', पृष्ठ २३३-४।

२४ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

प्रतीति का आविर्भाव मनुष्य द्वारा प्रकृति के अधिकाधिक मानवीकृत किये जाने की प्रक्रिया से होता है।”<sup>१</sup>

मनुष्य की यह सकर्मक भूमिका कलात्मक कार्य को विशेषीकृत आत्मिक श्रम के समतुल्य ला खड़ा करती है। मनुष्य जिस प्रकृति की उत्पत्ति है, सौन्दर्य-सृष्टि में उसी प्रकृति को चुनौती देने लगता है। यह कार्य वह दो स्तरों पर करता है। पहला स्तर है थम-प्रक्रिया के दौरान अन्य प्राणियों से भिन्न स्वयं मनुष्य के निर्माण और मनुष्य के निर्माण के बाद उसी थम की “व्यापक सृजन-शक्ति” के सहयोग में “दूसरी प्रकृति” का निर्माण।<sup>२</sup> यह ‘दूसरी प्रकृति’ थम द्वारा मनुष्य के हित में रूपान्तरित प्रकृति और मानव-समाज के रूपों में हमारे बाहर भी है और बिम्बों, प्रत्ययों आदि से निर्मित मानव-समाज के रूप में हमारे भीतर भी है। और दूसरा स्तर है मानव-चेतना हमारे अन्तर्जगत् के रूप में हमारे भीतर भी है। और उसके अन्तर्जगत् की क्रिया से सम्बद्ध कलात्मक कार्य का। यह कलात्मक कार्य मानवीय सौन्दर्य-चेतना का परिणाम भी है और प्रमाण भी। मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना और उसके अन्तर्जगत् की क्रिया से सम्बद्ध कलात्मक कार्य का। यह कलात्मक कार्य मानवीय सौन्दर्य-चेतना का परिणाम भी है और प्रमाण भी। मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना का सृजन होने के कारण ही वर्नाइंड बोसों के सलित कलाओं को मुख्यतः ‘सौन्दर्य जगत् का प्रतिनिधि’ मानते हैं।<sup>३</sup>

यदि मनुष्य की सृजनशीलता के विराट् स्वरूप से परिचित हो जाने पर सोचियत सौन्दर्यशास्त्री इवान अस्ताखोव मार्क्सवादी-लेनिनवादी सौन्दर्यशास्त्र की एक महत्त्वपूर्ण प्रस्थापना के बतौर “सौन्दर्य-सृष्टि में मनुष्य की प्रकृति का सफल प्रतिबिम्ब” बताते हैं तो वस्तुतः वे सचाई का ही विश्वसनीय तरीके से बयान करते हैं। इतना ही नहीं, “मनुष्य सौन्दर्य-नियमों के अनुसार जो रचना करता है, वह स्वयं मनुष्य की सौन्दर्य-चेतना और सौन्दर्य-ग्रहण की क्षमता को विकसित करती है।”<sup>४</sup>

कला और थम दोनों का स्वभाव रचनात्मक है। इसलिए दोनों किसी-न-किसी किस्म का उत्पादन करते हैं। थम का उत्पादन उपयोग-प्रधान होता है और कला का सौन्दर्य-प्रधान। ऐसा नहीं होता कि कला उपयोगरहित हो और थम सौन्दर्य-रहित। इसमें सन्देह नहीं कि थम और कला दोनों एक-जैसे उपयोगिता-मूल्य का सृजन नहीं करते। कलात्मक सौन्दर्य की उपयोगिता का निर्णय मनुष्य की भौतिक जरूरतों की पूर्ति करने की उसकी क्षमता से नहीं किया जा सकता। अबोल्को संचेज वैग्नवेव के शब्दों में, “कला की उपयोगिता इस बात से तय नहीं

१. ‘आर्ट एण्ड सोसाइटी’, पृष्ठ ७८।

२. ‘प्रोग्नोसिस ऑफ मॉडर्न इस्थेटिक्स’, पृष्ठ १०३।

३. ‘ए हिस्ट्री ऑफ इस्थेटिक्स’, पृष्ठ ३।

४. ‘प्रोग्नोसिस ऑफ मॉडर्न इस्थेटिक्स’, पृष्ठ १६२।

होती कि वह हमारी भौतिक आवश्यकताओं को कहीं तक पूरा करती है, वरन् इस बात से तय होती है कि वह मनुष्य की आम जरूरतों की, अपने सम्पर्क में आने वाली प्रत्येक वस्तु को मानवीकृत करने की मनुष्य की भावनाओं को, कहीं तक तृप्त करती है<sup>१</sup>।<sup>२</sup> कहने की आवश्यकता नहीं कि कलात्मक सौन्दर्य-मूल्यों का यह कार्य उनके मानवीय स्वरूप को प्रकट करता है। उपयोग से सौन्दर्य और सौन्दर्य में उपयोग की द्वन्द्वात्मक प्रक्रिया निरन्तर एक-दूसरे को प्रभावित करती हुई चलती है। कला मनुष्य की रचनात्मक क्षमता को, वस्तुगत मानवीय यथार्थ को इन्द्रियग्राह्य रूप प्रदान करती है। इसलिए उसकी अन्तर्बस्तु उपयोगपरक की अपेक्षा मानवीय अधिक होती है। शुद्ध उपयोगितावाद का अतिक्रमण कर सकने वाला यह नया मूल्य आनन्द प्रदान करता है, जिसे हम आज सौन्दर्य कहते हैं।

कला में आनन्दपरक और उपयोगी मूल्यों के इस नाजुक रिश्ते को न समझ पाने के कारण ही कुछ विद्वान् ऐकान्तिक आनन्द को कला का चरम सद्य घोषित करते हैं। ये जीवन-प्रक्रिया में निहित द्वन्द्वात्मकता—उपयोग और अनुरजन तत्त्वों की द्वन्द्वात्मक एकता—को नजरंदाज करते हैं। उनका तर्क यह होता है कि सौन्दर्य का क्षेत्र व्यापक है जबकि अच्छाई और नैतिकता का क्षेत्र संकीर्ण। पश्चिम में इन धारणाओं का अधिक जोर है। एरसेनो ने अपनी नयी पुस्तक में “अपने आस-पास की सभी वस्तुओं में सौन्दर्य” के दर्जन विधे हैं।<sup>३</sup> किन्तु उनके इस नये सौन्दर्य-सिद्धांत में नैतिकता का पूर्ण निषेध है। वह अच्छाई को उपादेय बताते हुए अच्छाई और नैतिकता में वैर-भाव प्रतिपादित करते हैं।<sup>४</sup> यह आकस्मिक नहीं है। दार्शनिक वैचारिक स्तर पर सौन्दर्य-मूल्यों की एकांगी व्याख्या और कला के स्तर पर स्वाधीनता, दोनों का उक्त एक ही है और यह है, जीवन और समाज से निरोध सौन्दर्य-मूल्यों की परिकल्पना।

बलाइव वेल् इसका जीता-जागता उदाहरण है। एक ओर आनन्द के उन्माद में वह जीवन की गर्वादाओं का पूर्ण निषेध करता है, दूसरी ओर “सार्थक रूपतत्त्व” को कलात्मक शक्ति और सौन्दर्य-बोध का आधार घोषित करता है।<sup>५</sup> कलाकृति का निर्णय विषयवस्तु के आधार पर हो, यह पिछड़ापन है, अविकसित सौन्दर्य-बोध का नतीजा है। बलाइव वेल् के शब्दों में, “आप देखेंगे कि जो लोग शुद्ध सौन्दर्यात्मक

१. ‘आर्ट एण्ड मोसार्टी’, पृष्ठ ६५।

२. ‘ए न्यू थियरी ऑफ्यूटी’, पृष्ठ ३।

३. उपर्युक्त, पृष्ठ ८५।

४. ‘आर्ट’, पृष्ठ ८।

भावनाएँ अनुभव नहीं कर सकते वे चित्तों को उनकी विषयवस्तु के जरिये स्मरण करते हैं।”<sup>१</sup> कलात्मक सृजन को रूप की रचना तक सीमित कर देने का ऐसा ही आग्रह रोजर फ्राय की मान्यताओं में देखा जा सकता है। जी लाओस टिकिसन को एक पत्र में उसने अपने उस सिद्धांत के बारे में बताया कि वस्तु का प्रयोजन सिर्फ रूपतत्त्व है, “तथा सभी अनिवार्य सौन्दर्यात्मक विशिष्टताओं का सम्बन्ध शुद्ध रूप से है।” “मेरे विचार से कविता जैसे-जैसे अधिक सघन होती जाती है, उसी अनुपात में रूप के द्वारा वस्तु का पुनर्निर्माण होता है और रूप से पृथक् उसका (वस्तु का) कोई मूल्य नहीं रहता।”<sup>२</sup>

पहले सौन्दर्य-मूल्यों को जीवन और समाज से स्वतंत्र किया गया और फिर उसे रूपतत्त्व तक सीमित कर दिया गया। इसका एक तर्क यह है कि सौन्दर्य-मूल्य अभिव्यक्ति से सम्बद्ध होते हैं, सम्प्रेषण से उनका कोई नाता नहीं होता। यदि समाज से सौन्दर्य का रिश्ता नहीं है तो सम्प्रेषण किससे होगा? क्रोचे का अभिव्यञ्जनावार ऐसा ही सौन्दर्य-दर्शन है, जो अभिव्यक्ति को सौन्दर्य-मूल्यों का निकर्य मानता है।<sup>३</sup>

ये प्रतिपत्तियाँ अनायास पैदा नहीं होती। जब हम मानव-समाज की अन्त-रचना, उसके ऐतिहासिक विकास के सारतत्त्व को ठीक-ठीक नहीं समझ पाते तभी ये भ्रान्तियाँ पैदा होती हैं। इन भ्रान्तियों का आधार भी समाज में मौजूद होता है। प्रत्येक वर्ग-विभक्त समाज तरह-तरह के अन्तर्विरोधों से ग्रस्त होता है। वह अन्तर्विरोध प्रधानतः थम और सम्पदा के बीच होता है। जिस थम ने हमें इन्सान के रूप में तब्दील किया, वही अब निजी सम्पत्ति के अधीन हो गया। उसका मूल्य घट गया। वर्तमान समय में यह विरोध अधिक उग्र हो गया है। दोनों में कोई मेल सम्भव नहीं दीखता। सम्पत्तिशाली लोग थम नहीं करते। थमजीवी दरिद्र हैं। सारा जीवन विद्रुपताओं से भर गया है। जीवन असुरक्षित हो गया है। भुखमरी और बेकारी तथा मुनाफा और युद्ध पूँजीवाद के अलिखित कानून होते हैं।

यह साहस किसी में नहीं है कि वह इस धीमत्स यथार्थ को सुन्दर कहे। जो इसका रहस्य समझ जाता है, वह पूँजीवादी वर्ग-विभाजन के उन्मूलन के लिए संपर्यत थमजीवियों के साथ पवित्रबद्ध होता है। जो नहीं समझता वह यथा-स्थितिवादी हो जाता है। इस दूसरी कोटि में दो तरह के बुद्धिजीवी होते हैं। एक तो वे जो जान-बूझ कर यथास्थिति का पक्ष ग्रहण करते हैं। जीवन की सही समझ उन्हें

१. ‘आर्ट’, पृष्ठ ३०।

२. ‘रोजर फ्राय’, पृष्ठ १८३।

३. ‘इन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका’, खण्ड-१, पृ० ११४।

खतरनाक प्रतीत होती है। इसलिए वे सौन्दर्य-मूल्यों को जीवन और समाज से निरपेक्ष बताते हैं। अभिव्यंजना और रूप के प्रति आग्रह समाज-निरपेक्ष सौन्दर्य-मूल्यों का स्वाभाविक परिणाम है। दूसरे प्रकार के बुद्धिजीवी वे होते हैं, जो भरे पेट तो होते हैं, किन्तु सामाजिक संकट के दबाव से मुक्त नहीं होते। जीवन में श्रम का तिरस्कार और अवमूल्यन देख कर उनका मोहभंग होता है। किन्तु वे असलियत को साफ-साफ समझ नहीं पाते। इसलिए यथार्थ से पलायन कर कल्पना में सौन्दर्य की खोज करते हैं। जाने-अनजाने ये भी यथास्थिति के हिमायती साबित होते हैं। यथास्थितिवाद, इस रूप में, या तो अज्ञान का परिणाम है या वर्गीय पक्षधरता का।

यथार्थ जीवन के असौन्दर्य से उद्धिग्न होकर ज्यों पाल साक्षं कहते हैं कि "कल्पना में छन कर आया यथार्थ ही सुन्दर होगा, क्योंकि, "यथार्थ कभी सुन्दर नहीं होता। सौन्दर्य एक ऐसा मूल्य है, जो केवल कल्पना लोक से सम्बन्धित है। और जिसका अर्थ है अपनी अपरिहार्य संरचना में जगत् का निषेध।"<sup>१</sup> अर्थात् कलात्मक अन्तर्वस्तु अवास्तविक होती है।

जीवन में सौन्दर्य नहीं है, इसलिए असुन्दर जीवन को मानवीय कर्मशक्ति और सृजनशीलता के द्वारा सुन्दर बनाने की जगह सौन्दर्य-साधना को परम लक्ष्य मान कर कल्पनावासी हो जाना, यह है आनन्दवाद। कल्पना लोक में हासिल होने वाला यह "सौन्दर्यात्मक आनन्द"<sup>२</sup> हमें असुन्दर जीवन से मुक्त करता है। इसलिए यह सौन्दर्यात्मक आनन्द मुक्ति का पर्याय हुआ। साक्षं के अनुसार यही सर्वोच्च सौन्दर्य मूल्य है।<sup>३</sup> यह कोई संयोग की बात नहीं है कि जीवन-जगत् में व्याप्त असुरक्षा की भावना के खिलाफ कल्पना लोक के सौन्दर्यात्मक आनन्द में वह सर्वसत्तात्मक शान्ति की छाप लगाते हुए कहते हैं : "....सौन्दर्य-चेतना में सुरक्षा की भावना होती है और प्रबल-मे-प्रबल सौन्दर्य-संयोगों पर भी सर्वसत्तात्मक शान्ति की छाप होती है।"<sup>४</sup> एलेन एच० जानसन भी कला को मुक्ति के अन्तिम दुर्गों में एक मानते हैं।<sup>५</sup>

जिस समाज में अमानवीय विषयताएँ मनुष्य को हर समय घेरे रहती हों, यहाँ कला ही मनुष्यता को वाणी देती है। कला की मानवीय दामता का यह पक्का

१. 'दि सायकोनाजो ऑफ इमेजिनेशन', पृ० २५२।

२. 'हाट इज लिटरेचर', पृ० ४१।

३. उपर्युक्त, पृ० ४३।

४. उपर्युक्त, पृ० ४२।

५. 'मॉडर्न आर्ट एण्ड दि ऑब्जेक्ट', पृ० ४७।

सबूत है। किन्तु कलाकार को इस वीभत्स यथार्थ से पलायन करके कल्पना लोक में नहीं जा बसना चाहिये। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने ठीक कहा है कि "हम सारे बाह्य जगत् को असुन्दर छोड़ कर सौन्दर्य की सृष्टि नहीं कर सकते।"१ इस असुन्दर यथार्थ को बदलने के दायित्व से सौन्दर्य-स्रष्टा 'मुक्त नहीं हो सकते। समाज और मानव-जीवन के साथ अपने सम्बन्ध को समझते हुए हमें इस सामाजिक निद्रूप का कारण भी जानना होगा, जिसने मानव-जीवन को असुन्दर बना दिया है। हीगेल की थम सम्बन्धी मान्यताओं का विवेचन करते हुए फाल्स माक्स ने दो महत्त्वपूर्ण मुद्दे प्रस्तावित किये हैं।

१. हीगेल ने थम के केवल सकारात्मक पक्ष की ओर ध्यान दिया है। थम ने केवल वस्तुओं को रूप नहीं प्रदान किया बल्कि पुनः मनुष्य का निर्माण किया है और उसे रूप दिया है। किन्तु वे निजी सम्पत्ति पर आधारित समाज में प्रकट होने वाले थम के नकारात्मक पक्ष को नजरअंदाज करते हैं। वह है थम का परकीयकरण; तथा
२. हीगेल ने अन्तरात्मा के वस्त्वीकरण का हवाला देकर केवल आत्मिक थम को, या यों कहे, मनुष्य को केवल आध्यात्मिक प्राणी के रूप में मान्यता दी है।२

सामाजिक अन्तर्विरोध के इस चरित्र को, मानवीय थम के स्थान पर सम्पत्ति को सर्वोपरि बना देने वाले वर्ग-समाजों के वास्तविक स्वरूप को न समझ पाने के कारण ही आनन्दवादी कलादर्शन कल्पना-लोक में विचरण का सिद्धान्त प्रतिपादित करता है। इसके विपरीत इस अन्तर्विरोध को सही-सही समझने के कारण क्रिस्तोफर कॉडवेल दो-टुक शब्दों में कहते हैं कि : "पूँजीवादी सामाजिक सम्बन्ध, पूँजीवादियों के लिए स्वतंत्रता और सर्वहारा के लिए परतंत्रता उत्पन्न करते हुए, अपने निरन्तरता बनाये रखने के लिए स्वाधीनता और पराधीनता दोनों के अस्तित्व पर निर्भर करते हैं। इस प्रकार, पूँजीवादी सामाजिक सम्बन्धों में चन्द लोगों की स्वतंत्रता अधिकांश लोगों की परतंत्रता पर टिकी होती है।"३

यह पराधीनता मनुष्य को पगु बनाती है। सामाजिक अन्याय और उत्पीड़न पर टिका हुआ वर्ग-समाज मनुष्यों को उनके इच्छानुसार कार्य करने से रोकता है।

१. 'अमोक के फूल' पृ० १८६।

२. 'दि इकोनामिक एण्ड फिलॉसॉफिकल मैनुस्क्रिप्ट्स ऑफ १८४४', पृ० १७७।

३. स्टडीज एण्ड फरदर स्टडीज इन ए डाइग्न कल्चर, पृ० २०२।

इस अमानवीय पराधीनता में व्यक्ति का सौन्दर्य-बोध कुण्ठित हो जाता है। भूखे पेट तो भगवान् का नाम लेते भी नहीं बनता, कविता और नाटक में सौन्दर्य कहाँ नजर आयेगा ? हो सकता है धनी वर्गों के लिए उन मूल्यों में सौन्दर्य न हो, जो अधिकांश जनता की भुक्ति की प्रस्तावना करते हैं। कहने का आशय यह है कि वर्ग-विभक्त समाजों में सौन्दर्य-मूल्यों का सम्बन्ध वर्गीय हितों से जुड़ जाता है।

पूँजीवाद प्रत्येक वस्तु को मुनाफ़े से जोड़ देता है। व्यवसायीकरण की यह प्रवृत्ति आई० ए० रिचर्ड्स के अनुसार 'बेस्ट सेलर' पत्रिकाओं के जरिये जन-रुचि को झूट करने का काम करती है। इससे केवल माहित्यिकता की नहीं, साहित्य के मूल्य की भी क्षति हुई है।<sup>१</sup> इतना ही नहीं, व्यावसायिकता का यह हमला 'नैसर्गिक वृत्तियों' के नाम पर भी होता है।<sup>२</sup> व्यावसायिकता की इस लाभ-केन्द्रिक वृत्ति का हवाला देते हुए माक्स ने कहा था, "खनिजों का व्यापारी खनिज पदार्थों में केवल व्यापारिक मूल्य देखता है न कि सौन्दर्य एवं उसका विशिष्ट स्वरूप : उसे खनिज विज्ञान सम्बन्धी कोई समीज नहीं होती।"<sup>३</sup>

सौन्दर्य-मूल्यों को विकृत करने वाली सामाजिक संरचना के उन्मूलन के लिए उन वर्गों के साथ लेखक की प्रतिबद्धता का स्वागत करना चाहिए, जो वर्ग इस व्यवस्था के स्थान पर वैमनस्परहित मानवीय सम्बन्धों वाले समाज के निर्माण के अगुआ है। यह पक्षधरता लेखकीय दायित्व का निर्वाह है। किन्तु जीवन और सौन्दर्य में वैर मानने वाली साहित्य-दृष्टि पक्षधरता का विरोध करती है। यह इस समाज से तटस्थ रहने का सन्देश देती है। इस समाज ने मनुष्य के हाथ और दिमाग के बीच चीड़ी छाई छोद दी है। ऐसे बुद्धिजीवी श्रम में सौन्दर्य का वैर मानते हैं। वे पूँजीवादी श्रम-विभाजन की उस विसंगति को नजरंदाज करते हैं, जो मानवीय श्रम के परकीयकरण के द्वारा श्रम के सृजनारम्भक चरित्र का हनन करती है।

मानव-जीवन के प्रति इस उपेक्षा भाव का नतीजा होता है कल्पना-विलास। मानवीय अनुभव कलारम्भक सामग्रियों का आधार होना है और अनुभव जीवन-जगत् में ही हासिल होते हैं। डॉ० जी० बी० मोहन ने इस प्रसंग में लिखा है कि 'मनुष्य का अनुभव अपने अनन्त रूपों में कविता के लिए कच्चा मान है। कवि मानव-अनुभवों का एक क्षेत्र चुन लेता है, इस अनुभव-क्षेत्र की योजना-पुनर्व्यवस्था

१. 'प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म,' पृ० २५।

२. उपर्युक्त, पृ० २६।

३. 'इकॉनामिक एण्ड क्लॉनॉफ़िजन मैनुस्क्रिप्ट्स ऑफ १८४४', पृ० १४१।

जनता और लेखक के सम्बन्ध की व्याख्या करते हुए राफ्स फाक्स ने लिखा था, ".....जहाँ लेखक अपनी जनता से पृथक् होता है, उसकी उपेक्षा करता है या सेधक की आत्मा इस मामले में अचेत होती है, वहाँ रक्तशून्यता की सम्भावना भी सर्वाधिक रहती है। ऐसा मानूँ होता है मानो कल्पना के रसायन में किसी महत्वपूर्ण तत्व का अभाव है, जिसने लेखक के चिन्तन को छोखला और उसकी शक्तियों को पगु बना दिया है।"<sup>२</sup> भारतीय काव्यशास्त्र में साधारणीकरण की परिकल्पना लेखक, उसके पात्र और उसकी जनता के धनिष्ठ अन्तस्सम्बन्ध को रेखांकित करती है। साधारणीकरण तभी सम्भव होता है जब सीतादि विशेष पात्र कामिनी आदि सामान्य (लौकिक) पात्र होने का भ्रम उत्पन्न करें। काव्यप्रकाश की टीका करते हुए गोविन्द ठक्कुर ने लिखा है—

"साधारणीकरण—

“साधारणीकरणं धैतदेव यस्सीतादि विशेषाणां  
कामिनोत्वादिसामान्येनोपस्थितिः ।” ३

जब तक सीतादि विशेष पात्र सामान्य कामिनी आदि पात्रों के रूप में उपस्थित नहीं होते, रसानुभूति बाधित रहती है। इस प्रकार यह 'ब्रह्मास्वादसहोदर लोकोत्तर' समतकारण"४ रस लौकिक अनुभूति पर आधारित है। रस की लोकोत्तरता लौकिक आधार पर टिकी होती है। इस अन्तस्सम्बन्ध को रेखांकित करते हुए डॉ० रामबिलास शर्मा ने लिखा है : "कला का प्रथम जीवन से उत्पन्न होता है और उसे पुष्ट करता है।"५

इस अर्थ में सौन्दर्य-मूल्य एकांततः अभिव्यञ्जकता से सम्बद्ध नहीं है, अपितु उनका सम्बन्ध प्रतिमूर्त्यात्मकता से भी है। जिस प्रकार अन्तर्बस्तु से रहित रूप की कल्पना नहीं की जा सकती, उसी प्रकार प्रतिमूर्त्यात्मक तत्त्वों के बिना अभिव्यञ्जकता का अस्तित्व असम्भव है। कहने की जरूरत नहीं कि अभिव्यञ्जकता और प्रतिमूर्त्यात्मकता

१. 'दि रिस्पास टु पोएट्री', पृष्ठ २४ ।
२. 'उपन्यास और लोकजीवन', पृष्ठ १४२ ।
३. 'काव्यप्रदीप', पृष्ठ ६६ ।
४. 'साहित्य दर्पण' (विमला टीका, भालधाम शास्त्री), पृष्ठ ३१२-३ ।
५. 'लोकजीवन और साहित्य', पृष्ठ १४ ।

की द्वन्द्वात्मक एकता के बगैर सौन्दर्य-मूल्यों की सिद्धि सम्भव नहीं है। इन दोनों तत्त्वों की एकता का वर्णन करते हुए सोवियत सौन्दर्यशास्त्री वाई० खाचिम्यान ने "अभिव्यञ्जकता को कला का सद्य और प्रतिमूर्त्युत्पन्नता को उस सद्य की प्राप्ति का साधन" बताया है, क्योंकि "वास्तविक कार्य-व्यापार के सौन्दर्य-मूल्य को उत्पादित करना कलात्मक संज्ञान का सद्य है"।<sup>१</sup>

निःसन्देह कला-कार्य में, सौन्दर्य-सृष्टि में मनुष्य के अस्तित्व के कारणों के प्रति सजगता ही इस समूचे यथार्थवादी सौन्दर्य-दर्शन की आनन्दवाद की एकांगी राह पर जाने से रोकती है। हमारी यह सजगता हमारे मानवीय विकास और मानवीय बोध का सक्षण है। पशु जिस घरातल पर जीता है, मनुष्य उसी पर नहीं जीता। इसलिए सौन्दर्य-सृष्टि में उन विशिष्ट मानवीय भावनाओं का चित्रण कलात्मक मूल्यों को जन्म देता है, जिन्हें हमने अपने सम्पूर्ण विकास के क्रम में अर्जित किया है। साहित्य के सौन्दर्य-मूल्यों के स्वरूप को समझने के लिए मानव-जीवन, मानव-समाज और मानव-चेतना से सम्बद्ध विविध प्रश्नों, तत्त्वों और पक्षों को समझना जरूरी है। मानव-जीवन के विश्वसनीय आधार पर ठिके बगैर, मानव-जीवन को पुष्ट किये बगैर सौन्दर्य-मूल्यों का अस्तित्व ही सम्भव नहीं है। कला में व्यक्त उन्हीं मूल्यों को सुन्दर माना जा सकता है, जिनकी मनुष्य के समूचे परिवेश से सन्दर्भवत्ता हो। इस सन्दर्भवत्ता के बिना न कला की विश्वसनीयता सम्भव है और न सौन्दर्य-मूल्य की।

सौन्दर्य-मूल्यों के घरातल पर वस्तुगत और आरम्भगत पक्ष अलग-अलग अस्तित्व में नहीं हो सकते। एन० जी० चेनशिन्स्की ने सौन्दर्य के सम्बन्ध में ठीक कहा था कि "मानव के लिए सुन्दर वही वस्तु है जिसमें वह जीवन को, जिस रूप में कि वह उसे समझता है, देखता है। सुन्दर वह वस्तु होती है जो उसे जीवन की याद दिलाती है।"<sup>२</sup>

मानव-जीवन के विश्वसनीय आधार पर ठिकी हुई कला जिन सौन्दर्य-मूल्यों को अभिव्यक्त करेगी, वे न शुद्ध अनुरञ्जनात्मक (आनन्दवादी) होंगे और न कौरी उपयोगिता से सम्बद्ध होंगे। दूसरे शब्दों में, कलात्मक अनुभव के मूल्य अनिवार्यतः जीवन-मूल्यों से जुड़े होते हैं। हमारे अनुभव हमारी सौन्दर्य-चेतना-को निर्धारित करने में महत्वपूर्ण भूमिका अदा करते हैं। यही नहीं, हमारी विचारधारात्मक प्रक्रियाओं से सम्बद्ध होकर हमारे अनुभव हमारी सौन्दर्य-दृष्टि का निर्धारण करते हैं।

१. 'माकिगस्ट-सेनिनिस्ट इन्स्टिट्यूट एण्ड सोडक' पृष्ठ ११४
२. 'दर्शन, इतिहास और आलोचना', पृष्ठ १००

चूँकि संस्कार, रुचि आदि को जीवन-मूल्यों से अलग नहीं किया जा सकता, अतः सौन्दर्य-मूल्यों के स्वरूप-निर्धारण में भी उनकी भूमिका को घटा कर नहीं आँका जा सकता। विम्बों और प्रत्ययों से निर्मित मनुष्य का अन्तर्जगत् उसके संस्कारों, विचारों और अनुभवों से शून्य नहीं रह सकता। इस अर्थ में, न सिर्फ कलात्मक अन्तर्बस्तु रूपात्मक मृजल के जरिये सौन्दर्य-निर्माण करती है, बरन् विम्ब-प्रतीक आदि काव्य के रूप के स्तर पर व्यक्त होने वाले मूल्य हमारे जीवन-मूल्यों से गहरे तौर पर जुड़े होते हैं। इसलिए यदि अलेक्सान्दर जी० वाउमगात्सोन सौन्दर्य के रूपपक्ष को सौन्दर्य-मूल्य नहीं मानते तो उसके पीछे एक सुनिश्चित मान्यता है। मूल्य में जो मानवता का भाव है, वह कला के कव्य, उसकी सम्प्रेष्य विषयवस्तु पर निर्भर होती है, न कि “ढंढे निर्जीव विम्बों” पर। उनके अनुसार, “विम्ब मानवीय भावनाओं की तुलना में कम स्पष्ट एवं दीप्त होने के नाते अपेक्षाकृत कम काव्यात्मक होते हैं।”<sup>१</sup> विम्ब, अपनी सौन्दर्यात्मक अन्तर्बस्तु में, मानव-समाज का अतिक्रमण नहीं कर सकते क्योंकि उनका सौन्दर्यात्मक आधार ही मनुष्य है।

सौन्दर्य-मूल्यों की मानव-विशिष्ट सत्ता के अपने तकाजे हैं। मानव-जीवन के लिए घातक किसी भी चीज के प्रति हमने सौन्दर्यपरक दृष्टिकोण विकसित नहीं किया है। संक्षेप में, जीवन-प्रक्रिया में निहित उपयोग और अनुरंजन तत्त्वों में से किसी एक का भी सौन्दर्य-मूल्यों के क्षेत्र में निषेध नहीं होता। अर्थात् जिस में इस अन्तस्सम्बन्ध की व्याख्या करते हुए बताया है कि सौन्दर्य और उपयोगी तत्वों को आपस में घेरेल नहीं मानना चाहिए।

“न तो सुन्दर वो नैतिक से पृथक् किया जा सकता है, न ही सौन्दर्य को अच्छाई से। यह ठीक है कि सौन्दर्य का क्षेत्र मध्वरिक्तता के क्षेत्र से अधिक व्यापक है, जैसे कि सौन्दर्य का क्षेत्र प्राकृतिक जगत् के सम्बन्ध में भी प्रासंगिक है, जिनमें नैतिक मानदण्ड निःसन्देह व्यवहारसंगत नहीं है। फिर भी, सामाजिक जीवन में और कला में, सौन्दर्य और नैतिक पक्ष अभेद्य रूप से अनुस्यूत होते हैं।”<sup>२</sup>

सौन्दर्य-मूल्यों की इस द्वन्द्वात्मक प्रकृति को स्वीकार न करने पर, उन्हें मानव-अनुभवों के व्यापक, क्षेत्र—मानव-समाज—से जोड़ कर न देखने पर सौन्दर्य-मूल्य एकान्ततः व्यक्तिनिष्ठ हो जायेंगे। हमारी सौन्दर्य-चेतना कुण्ठित होगी, वह अलग। समाज में रह कर ही भाषा, संस्कार, दृष्टि का विकास सम्भव है। अगर जीवन में

१. ‘फिनिफोर्ड ऑफ थ्यूरी’ पृष्ठ ८३।

२. ‘पण्डागेस्ट्स ऑफ मार्क्सिस्ट इस्पेक्टिव्स’, पृष्ठ १६१।

असौन्दर्य व्याप्त है तो उसे समझना और बदलने का प्रयत्न करना चाहिए। मानव-समाज से च्युत रह कर सौन्दर्यानुभूति की अतिविकसित क्षमता हासिल नहीं कर सकते।

सौन्दर्य-बोध के बिना सौन्दर्य-सृष्टि नहीं हो सकती। हम कलात्मक रूप का सृजन करते हैं। इस सृजन के जरिये अपने में बाहर की तमाम चीजों को सौन्दर्यपूर्ण ढंग से अभिव्यंजक बनाते हैं। यह हमारी मानव-विशिष्ट रचनात्मक शक्ति का सबूत है। यह सृजन-क्षमता हमारे समूचे मानवीय विकास की उपलब्धि है। यह सौन्दर्यात्मक सृजन क्षमता ही हमें सौन्दर्य-सृष्टि में प्रकृति का सफल प्रतिद्वन्द्वी बनाती है।

भूत्यों का सम्बन्ध बहुधा अर्थशास्त्र से जोड़ा जाता है। अर्थशास्त्र में एक सिद्धान्त प्रचलित है कि आवश्यकता आविष्कार की जननी है। मानव-समाज की आरम्भिक अवस्थाओं की व्याख्या करने में यह सिद्धान्त हमारी मदद करता है। आहार की तलाश में भ्रमण करता हुआ आदिमानव प्रकृति की अपार और अनियंत्रित शक्तियों का सामना करता था। वह उपयोग की चीजों का ग्रहण और निर्माण करता था। उसका आदिम धर्म और आदिम हथियार एवं औजार उसकी आवश्यकताओं की उपज है। आगे चल कर उसने अपने उपयोग की तमाम चीजों के प्रति सौन्दर्यात्मक दृष्टि विकसित की। यह गुणात्मक दृष्टि से भिन्न एवं उच्चतर घरातल है। उपयोग और अनुरजन के द्वन्द्व से विकसित सौन्दर्य-मूल्य मानव-सापेक्ष होते हैं। आवश्यकता का आदिम तर्क उनके आधार में च्युत नहीं हो जाता। हाँ, आदिम समाज में जहाँ मनुष्य की सजग और सक्रिय भूमिका बेहद कम थी, उपयोग और अनुरजन का द्वन्द्व अधिक स्थूल और अनावृत रूप में देखने में आता है। आज, जब मनुष्य की सजग भूमिका और बाह्य परिवेश में उसका सक्रिय हस्तक्षेप अत्यधिक बढ़ गया है, यह द्वन्द्व, अधिकाधिक जटिल और सूक्ष्म रूपों में व्यक्त हो रहा है। उपयोग और अनुरजन (शिव और सुन्दर) का सामंजस्य-विधान समूचे परिवेश के साथ मनुष्य की सचेतन भागीदारी का ही परिणाम है। इसलिए यह समझना भूल है कि उपयोग पक्ष का लोप हो जाता है और केवल अनुरजन पक्ष बच रहता है।

समाज के विकास के साथ सौन्दर्य-मूल्य भी बदलते हैं। अलग-अलग सामाजिक अवस्थाओं में अर्जित श्रेष्ठतम मूल्य मानव-समाज की अद्वितीय उपलब्धि, हमारी चेतना के नित्य और नैसर्गिक अंग बन जाते हैं। विकास-क्रम में सौन्दर्य-मूल्य परिवर्धित और परिष्कृत होते हैं, उनमें नये-नये तत्त्वों से उत्पन्न तत्त्व जुड़ते चलते हैं। इस अनवरत प्रक्रिया में मानव-जीवन से सम्बन्धित विविध पक्षों की द्वन्द्वात्मकता

का निषेध नहीं होता। भारतीय चिन्तन में सत्य, शिव, सुन्दर के अन्तःसम्बन्धों पर आधारित दार्शनिक प्रतिपत्तियाँ इस द्वन्द्वात्मक एकता के सिद्धान्त को पुष्ट करती हैं। सत्य अशिव नहीं हो सकता, जो अशिव है उसे सत्य नहीं माना जा सकता। लेकिन जीवन में अशिव की मल्ला है। अशिव सुन्दर नहीं होता। इस प्रकार, एक सन्तुलन-बिन्दु पर तीनों मिलते हैं। इससे यह सिद्ध होता है कि सत्य, शिव और सुन्दर परस्पर बहिष्कारी न होकर परस्पर निर्भर हैं। किसी एक तत्त्व में असन्तुलन आया कि तीनों मूल्यों में व्याघात उत्पन्न हुआ। अर्थात् इनमें से किसी एक तत्त्व का असन्तुलन जीवन में असंगति पैदा करता है। यह असंगति ही काव्य-शास्त्रीय शाब्दावली में 'अनीचित्य' है। अनीचित्य के अभाव में रसमग्न का अन्य कोई कारण नहीं माना गया है :

“अनीचित्यादुते नाम्यद्रसमग्नस्य कारणं ।”<sup>१</sup>

अनीचित्य का यह बोध जीवन में उत्पन्न असंगति का समाहार करता है। यही मूल्यवत्ता है। कहने की आवश्यकता नहीं कि यह मूल्यवत्ता मानव-जीवन की अधिक-से-अधिक सामञ्जस्यपूर्ण, शिव एवं सुन्दर बनाने की मानवीय विन्ता का ही प्रतिफल है।

अतएव हम कह सकते हैं कि सौन्दर्य-मूल्य समूचे मानवीय विकास के सारतत्त्व—उपयोग और अनुरंजन—की शाश्वत द्वन्द्वरामकता में प्रतिफलित होने वाले जीवनगत मूल्यों का पर्याय है; व्यक्ति और समष्टि के बीच कायम होने वाले सन्तुलन-बिन्दु को सौन्दर्य-मूल्यों का उत्स मानना चाहिए; ये मूल्य कला के स्तर पर व्यक्त होते हैं और हमारी मानवीय चेतना को पुष्ट करते हैं।

१. ‘ध्वन्यालोक सौवन’, (अनु० जगन्नाथ पाठक), पृष्ठ ३६२।

## सौन्दर्य संवेदन

जीवन-प्रक्रिया में निहित द्वन्द्वात्मकता का प्रमाण इसी बात से मिल जाता है कि प्राणी निसर्गतः एक साथ दो घरातलों पर जीता है। एक है सम्पूर्ण जैविक विकास का घरातल और दूसरा है प्रजातीय (मनुष्य के सन्दर्भ में सामाजिक) विकास का। कानन मानस के अनुसार, "उसे अपने अस्तित्व और ज्ञान, दोनों ही स्तरों पर स्वयं को पुष्ट भी करना पड़ता है और प्रमाणित भी।"<sup>१</sup> पुष्टि का सम्बन्ध भौतिक जरूरतों से प्रेरित कार्य-कलाप (अर्थात् श्रम) में है और प्रामाण्य का आरम्भिक (अर्थात् बौद्धिक और सामाजिक) क्रियाओं से। इस द्विस्तरीय पृष्ठभूमि के नाते मनुष्य का चौथे अद्वितीय (व्यक्तिनिष्ठ) नहीं हो सकता।

प्रजातीय परिजीवन की प्रक्रिया दो स्तरों पर चलती है। एक तो पृथगात्म के जीने की प्रक्रिया और दूसरी प्रजाति के रूप में जीने की प्रक्रिया। बृहत्तर (सामाजिक) परिजीवन के लिए स्वयं को प्रस्तुत करते समय हमें मूल्यवत्ता का जो बोध होता है, वह हमारी अन्तरचना का अंग है।

विकास के दोषे क्रम में बाह्य प्रकृति से जीवी का द्वन्द्व ही जीवन का आधार बना। प्रतिकूल पर्यावरण में जीवन का विकास नहीं हो सकता था। अनुकूल और प्रतिकूल परिस्थितियों के विविध घात-प्रतिघात में जीवन का आदिम रूप विकसित हुआ।<sup>२</sup> जीवन की ही भाँति संवेदन-तंत्र का विकास भी बाह्य प्रकृति से जीवी के द्वन्द्व का ही परिणाम है। संवेदन-तंत्र के विकास के बगैर परिजीवन के द्वन्द्वात्मक घरातल पर बाह्य जगत् की किसी भी वस्तु का संवेदनगत अनुभव असम्भव था।

१. 'इकोनामिक एण्ड फिलॉसॉफिकल मैन्युस्क्रिप्ट्स ऑफ १८४४', पृ० १८२।

२. 'दि ओरिजिन ऑफ साइक', पृ० ८०-१।

जीवन-क्रम समग्र रूप से सूर्य की किरणों पर निर्भर है। इन किरणों का प्रभाव पृथ्वी की निश्चित अवस्थाओं से उनके निश्चित सम्बन्धों द्वारा उत्पन्न होता है। अगर पृथ्वी अपने कक्ष से कुछ हजार मील सूर्य के निकट खिसक जाय तो जीवन-क्रम नष्ट हो जायगा। अथवा, सूर्य से उतनी ही दूर चली जाय तो भूमध्य रेखा के अलावा कहीं भी जीवन का अस्तित्व नहीं रह जायगा। अर्थात् पृथ्वी पर जीवन के अस्तित्व का सीधा सम्बन्ध पृथ्वी और सूर्य की सापेक्ष स्थिति और इस स्थिति से उत्पन्न वातावरण से है।

यह संयोग की बात नहीं है कि जीवों में चाक्षुष इन्द्रिय-बोध ही सर्वाधिक विकसित हुआ है। सौन्दर्य-चेतना और सौन्दर्य-मूल्यों का इस चाक्षुष धरातल से गहरा सम्बन्ध है। हमारा बिम्ब-जगत् मूलतः चाक्षुष है। बिम्ब हमारे सवेदन-जगत् की रचना के आधारभूत तत्त्व हैं। उपमाएँ, प्रतीक, साहचर्य आदि मूलतः हमारे चाक्षुष बिम्बों पर आधारित हैं।

सौन्दर्य-मूल्यों से सम्बन्धित सवेदन-तन्त्र और जीवन-प्रक्रिया को अलग करके नहीं देखा जा सकता। सौर प्रकाश के इन्द्रधनुषी सात रंगों को ग्रहण करने वाला हमारा सवेदन-तन्त्र सिर्फ इन्हीं रंगों के प्रति संवेदनशील क्यों हुआ? इस परिधि के बाहर की किरणों के व्यापक प्रसार के लिए हमारी कोई शानेन्द्रिय विकसित नहीं हुई।

संवेदन-तन्त्र परिजीवन की मुक्ति के रूप में विकसित हुआ है। विकास सिर्फ उन्हीं तत्वों का हुआ, जो परिस्थिति से सीधे जुड़े हुए हैं और जो परिस्थितिजन्य शक्तों के सर्वदा अनुकूल हैं।<sup>१</sup> उपयोग के परिणाम और सौन्दर्य के कारण इस संवेदन-तन्त्र को इस रूप में देखा जा सकता है।

उपयोग ( व्यापक अर्थों में )



संवेदन-तन्त्र



सौन्दर्य-बोध

कार्य-कारण का यह सम्बन्ध आवश्यक रूप में द्वन्द्वात्मक एकता से आबद्ध है। उपयोगिता के दायरे से बाहर न तो संवेदन-तन्त्र विकसित हुआ है और न सौन्दर्य-

१. रे० 'दि ओरिजिन ऑफ लाइफ', ओपारिन, पृ० ८१।

बोध । सघनतम उपयोगिता के दायरे के भीतर ही सघनतम संवेदन और सघनतम सौन्दर्य-बोध का विकास हुआ है ।

जीवन के आदिम रूपों में प्रकृति से जीवन का सम्बन्ध बेहद चुनौतीपूर्ण था । इस संघर्ष में मनुष्य की बहुत अधिक सीमाएँ थी । सारी बाह्य शक्तियों की विकराल और विनाशक प्रकृति से मनुष्य की सुरक्षा उसकी कमठता ( थम ) ने की । जिन प्राणियों में कर्तृत्व शक्ति नहीं है, उनमें सौन्दर्य-चेतना भी नहीं है । वनस्पतियों में भा जीवन होता है किन्तु उनकी चेतना सर्वथा अविकसित है । वनस्पति जमीन तक से स्वतन्त्र नहीं हो सकी, जीवधारियों में सबसे बेबस वनस्पतियाँ ही हैं । सक्रिय भूमिका न होने के नाते उनमें सौन्दर्य-चेतना, सौन्दर्यानुभूति नहीं है । हाँ, वनस्पति जगत् सौन्दर्य का आधार भले ही है । पेड़-पौधे प्राणरहित ( जड़ ) पत्थरी जैसे नहीं हैं । ये उग सकते हैं, विकसित होकर फलते-फूलते हैं । विकास की इस अंतर्निहित 'क्षमता' की ही प्राण शक्ति कहा जाता है ।

यहाँ उपयोग की भूमिका साफ-साफ देखी जा सकती है । हम ऊर्जा-तरंगों के एक निश्चित प्रसार को ही अपने संवेदन द्वारा ग्रहण कर सकते हैं । जिस प्रसार से हमारी उपयोगितामूलक सम्बन्ध अधिक कायम हुआ, जन्तुओं को हम सात रंगों में ग्रहण करते हैं । शेष ऊर्जा-तरंगों को ग्रहण कर सकने में हमारे संवेदन-तंत्र असमर्थ हैं । यह विकास क्रमोद्देश सभी प्राणियों में एक-सा हुआ है ।

इसी सर्वसामान्य गुण को रेखांकित करते हुए डार्विन ने सौन्दर्यानुभूति को जैविक प्रक्रिया में निहित माना है । उनकी इस मान्यता के अनुसार सौन्दर्य-बोध मनुष्येतर प्राणियों में भी समान रूप से पाया जाता है । उनकी निश्चित मान्यता है कि रंगों और ध्वनियों के विशिष्ट प्रभाव मनुष्यों को ही नहीं, निम्न-स्तरीय प्राणियों को भी प्रभावित करता है । इस मान्यता का सैद्धान्तिक आधार यह है कि सौन्दर्य के प्राकृतिक उपादानों का अस्तित्व मनुष्य के पहले से है ; वे मनुष्य के लिए विशेष रूप से निमित्त नहीं हुए हैं । इसलिए वे काफी दूर देकर कहते हैं कि निम्नस्तरीय प्राणियों में भी "ठीक उसी रूप में सौन्दर्य-चेतना विद्यमान रहती है जिस रूप में मनुष्य या अन्य विकसित प्राणियों में ।"<sup>१</sup>

यह सिद्धान्त पूरी तरह सही तभी मान्य हो सकता है जब हम मानवीय सौन्दर्य-चेतना के विकास को केवल जैविक विकास के सौन्दर्य में ही देखें । डार्विन को हम मान्यता में सबसे बड़ी कमजोरी यही है कि वे सौन्दर्य के वस्तुगत पक्ष को

३८ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

निर्णायक स्थान देते हुए भी इस बात को नजरअंदाज कर गये हैं कि सामाजिक विकास के दौरान सौन्दर्य-ग्रहण की विशिष्ट क्षमता हासिल करने के नाते ही मनुष्य अन्य प्राणियों से भिन्न है।

मिसाल के तौर पर आँख को लें। प्रो० पूरी फोलोव के शब्दों में, "प्राणियों में ज्ञानेन्द्रियों की भाँति यह (आँख) निम्नतर जीवियों में भी उत्पन्न हुई।"¹ दर्शनेन्द्रिय के बावजूद निम्नतर जीवियों में बिम्ब-ग्रहण की क्षमता मनुष्य जैसी विशिष्ट और सौन्दर्यात्मक नहीं है। गिड प्रायः सबसे अधिक दूर तक देखता है। कबूतर अवरक्त ऊर्जा-तरंगों को देख सकता है। बिल्ली, उल्लू आदि अन्धकार में भी देख सकते हैं। इससे केवल बाह्य-जगत् से उनके संवेदन-तन्त्र के अन्योन्य सम्बन्ध की सूचना मिलती है। यह सिद्ध नहीं होता कि इन प्राणियों का संवेदन-तन्त्र आदिम अवस्था में न होकर विकसित एवं उन्नत अवस्था में है। उनके सौन्दर्य-बोध के साथ-साथ उनका उपयोगिता-बोध भी अविकसित है।

यही बात वायु तरंगों के सम्बन्ध में भी देखी जा सकती है। हम अपनी श्रवणेन्द्रिय द्वारा निश्चित तरंग-दैर्घ्य को ही ग्रहण कर सकते हैं। तरंग-दैर्घ्य या आयाम एक सीमा तक बढ़ते-बढ़ते या घटते-घटते साधारणतया अश्रव्य हो जाते हैं। तरंग-दैर्घ्य और आयाम के जिस प्रसार से जीवन का सर्वाधिक साक्षात्कार होता रहा है, उसी के सन्दर्भ में हमारी ध्वन-शक्ति विकसित हुई है।

जैविक विकास के क्रम में विकसित होने वाले हमारे सौन्दर्य-मूल्य वस्तुतः हमारी सौन्दर्य-चेतना के आधारभूत प्रेम हैं। रंग या ध्वनि की संवेदन-क्षमता सामान्य घरातल पर होती है। डार्विन के मत में यही बात ध्वनित होती है। डार्विन का यह कथन सही है कि 'पृथ्वी पर फूनों का आविर्भाव मनुष्य के जन्म से काफी पहले हो चुका था।'²

किन्तु इसका एक दूसरा पहलू भी है। इस प्रसंग में निकोलाई सिलयेव के ये शब्द स्मरणीय हैं "प्राकृतिक सौन्दर्य जीवों के अनवरत विकास का नतीजा है। जीवन के लिए संघर्ष, वातावरण के अनुकूलन और नैसर्गिक चयन की प्रक्रिया में उनका परिष्कार होता गया है।"³

जिन प्राणियों में कर्तृत्व-शक्ति जितनी अधिक है, उनकी चेतना का स्तर

१. 'वर्क एण्ड दि ड्रेन', पृ० १४।
२. उद्धृत, 'प्रॉन्ग्मस ऑफ़ मॉडर्न इन्टेलेक्चुअल', पृ० १५६।
३. उपर्युक्त, पृ० ११२।

भी उतना ही ऊँचा है। धर्म ने मनुष्य की कर्तृत्व-शक्ति को नये धरातल पर पहुँचाया, साथ ही उसने मनुष्य को नये रूप में प्रकट किया। अब मनुष्य सुलभ परिस्थितियों में ही रास्ता निकालने का काम नहीं करता, वह अपने अनुरूप—तप करके—रचना भी करता है। यह स्तर सामाजिक विकास से जुड़ा हुआ है।

समाज के रूप में मनुष्य का गठन अन्य प्राणियों के अम्यवस्थित मूढ़ अथवा रेवड़ में उसकी भिन्नता स्थापित करता है। समाज व्यवस्थाबद्धता का ही एक रूप है। इस व्यवस्थाबद्धता को मनुष्य की जैविक संरचना से अलग करके नहीं देखा जा सकता। मनुष्य के सौन्दर्य-बोध को, आत्मगत अनुभूतियों के अन्तः-संसार को भी व्यवस्थाबद्धता से पृथक् नहीं किया जा सकता।

मनुष्य की यह सामाजिक व्यवस्था उसके मानवीय इतिहास का विषय है। धर्म-प्रक्रिया के क्रम में मनुष्य ने न केवल अपना मनुष्य-रूप सम्पन्न किया अपितु अपनी चेतना को भी गुणात्मक दृष्टि से नये धरातल पर पहुँचाया। कला या सौन्दर्य-बोध को उनकी मानव-सापेक्षता के कारण धर्म-प्रक्रिया में व्युत् करना सम्भव नहीं है। इसका एक प्रमाण यह भी है कि मनुष्य के पास एक ओर जहाँ सौन्दर्य-बोध की अद्वितीय दमता है, वही उसके पास अति-विकसित अयेन्द्रिय—हाथ—भी मौजूद है। पशुओं के पास हाथ नहीं होता। पशु धर्म नहीं करते इसलिए उनके पास सौन्दर्य-बोध भी नहीं होता। फ्रेडरिक एंगेल्स ने हाथों को मनुष्य के विकास में केन्द्रीय पटक माना है। यदि पुरुषाण वानरों के हाथ स्वतंत्र न होते तो उनका दम रूप में विकसित हो पाता, यह कहना नामुमकिन है।<sup>१</sup>

हाथों की निर्णायक भूमिका का उल्लेख करते हुए पाबलोव बिम्पाजी का हवाला देकर बताते हैं कि बिम्पाजी हाथों की सहायता में ही अपने परिवेश के साथ अन्य पशुओं की अपेक्षा अधिक जटिल सम्बन्ध कायम करता है। पदार्थों से अपेक्षाकृत अधिक जटिल सम्बन्ध कायम करने के नाते ही यह अधिक बुद्धिमान है। मनुष्य हाथों का उपयोग सर्वाधिक करता है। “बहु बुद्धिमान था, इसलिए हाथों में काम लेने लगा। हाथों में काम लेने के कारण अधिक बुद्धिमान हुआ।”<sup>२</sup>

मनुष्य अपने हाथों के द्वारा बाह्य पदार्थों में जो जटिल सम्बन्ध कायम करता था, धर्म उगी का विकसित रूप है। आदिम अवस्था में सरल क्रियाओं और चेष्टाओं तक सीमित मनुष्य के हाथ उन क्रियाओं के प्रति अनुकूलित होते गये। इसी हाथों की

१. दे० ‘हाइलेस्टिवम ऑफ नेचर’, पृ० २२८।

२. ‘भाषा और समाज’, पृ० ६।

कुशलता और दस्तता बढ़ी। हाथ अधिकाधिक नमनीय हुए। यह नमनीयता आनुवंशिक होती थी। अधिक जटिल क्रियाओं में हाथों के प्रयोग में उनमें परिष्कार आया। आदिम औजारों को भी नया रूप मिला। अतएव हाथ श्रमेन्द्रिय भी हैं और श्रम की उत्पत्ति भी।

हाथों की विशेष क्रिया ने शरीर-रचना को भी प्रभावित किया। खान-पान की विविधता ने शारीरिक क्रियाओं को प्रभावित किया। खानावदोशी का कबाइली जीवन बिताने वाले मनुष्य के सामने कन्द-मूल सीमित रूप में हैं। उन्हीं से काम चला लेना सम्भव न था। प्राकृतिक अनिश्चितता ने भोजन को विविधतायुक्त बनाया और मनुष्य को मांसाहारी। मनुष्य मूलतः मांसाहारी न था। इसके लिए एग्रेल्स ने यह उदाहरण दिया है कि “शिकारी उस हिरणी को नहीं मारता जो अगले वर्ष भृगशावक देने वाली होती है जबकि भेड़िया उसे मार देता है।”<sup>१</sup> मांसाहार ने उपापचय और शारीरिक विन्यास को ही प्रभावित नहीं किया। उसने मनुष्य को शिकार की तलाश में नदी-पहाड़ों के साथ-साथ हजारों लाखों मीलो और वर्षों की महायात्रा पर निकलने को प्रेरित किया। तरह-तरह की जलवायु और प्राकृतिक वातावरण से जुड़ता हुआ मनुष्य समूह में रहता और स्वयं को स्थितियों के अनुरूप ढाल लेता था। समूह में रह कर उसमें सम्मिलित कार्य-कलाप और पारस्परिक सहयोग की भावना विकसित हुई। समाज का जन्म इस भावना के वर्ग असम्भव है।

सामूहिक जीवन बिताते हुए मनुष्य आपसी संपर्क के लिए जिन निरर्थक ध्वनि-संकेतों से काम लेता था, वही विशिष्ट मानवीय सन्दर्भों से जुड़ कर भाषा के रूप में व्यक्त हुई। मनुष्येतर प्राणियों में भी निरर्थक ध्वनि-संकेतों से भय, प्रसन्नता आदि भाव व्यक्त करने की प्रकृति और क्षमता होती है। इस प्रकार मनुष्य की वाणी का परस पाकर निरर्थक ध्वनियाँ सार्थक शब्दों में बदल गयीं। श्रम और भाषा का यह अन्योन्य सम्बन्ध मानव-मस्तिष्क पर किस तरह प्रभाव डालता है, इसका हवाला देते हुए फ्रेडरिक एग्रेल्स कहते हैं : “पहले श्रम, उसके बाद और तब उसके साथ वाणी—ये ही दो सबसे सारभूत उद्दीपनाएँ थीं, जिनके प्रभाव में मानव का मस्तिष्क धीरे-धीरे मनुष्य के मस्तिष्क में बदल गया, जो सारी समानता के बावजूद मानव के मस्तिष्क से कहीं बड़ा और अधिक परिनिष्पन्न है। मस्तिष्क के विकास के साथ-ही-साथ उसके सबसे निकटस्थ कारणों (ज्ञानेन्द्रियों) का विकास हुआ। जिस तरह वाणी के क्रमिक विकास के साथ अनिवार्य रूप से

१. ‘डाइलेक्टिकल ऑफ नेचर’, पृ० २३५।

श्रवणेन्द्रिय का तदनुरूप परिष्कार होता है, ठीक उसी तरह समग्र रूप में मस्तिष्क के विकास के साथ सभी ज्ञानेन्द्रियों का परिष्कार होता है।”<sup>१</sup>

जिन प्राणियों का मस्तिष्क अविकसित या अल्पविकसित है, उनकी ज्ञानेन्द्रियाँ परिष्कृत नहीं हैं। यही कारण है कि कई मायनों में मनुष्य से अधिक देख-सुन सकने वाले प्राणी सौन्दर्य का अनुभव नहीं कर पाते। मानव-मस्तिष्क का यह विकास श्रम, समाज, भाषा की जटिल द्वन्द्वात्मकता में सम्पन्न हुआ है। मस्तिष्क हमारी कर्मेन्द्रियों को शासित करने के लिए हमारे भीतर विकसित तंत्र है। मस्तिष्क ज्ञानेन्द्रियों द्वारा उसके प्रति क्रिया या प्रतिक्रिया...इन दोनों के बीच सम्बन्ध काममें करता है।

मस्तिष्क का परिष्कार चेतना के बौद्धिक विकास का मार्ग प्रशस्त करता है। बुद्धिमत्ता के विकास के कारण ही संवेदन, ग्रहण और धारण (धृति) की मानव-क्षमता निम्नस्तरीय प्राणियों की तुलना में गुणात्मक दृष्टि से भिन्न है। पशु बाह्य जगत् को केवल ग्रहण कर सकता है, धारण नहीं। पशुओं में किसी वस्तु के साक्षात्कार का संवेदन-संस्कार केवल उस स्तर पर शेष रहता है कि वह संवेद्य वस्तु का पुनः साक्षात्कार होने पर उसे पहचान भर ले। इसे प्रत्यभिज्ञान कहते हैं। मनुष्य संवेद्य वस्तु को उसकी अनुपस्थिति में भी स्मरण कर सकता है। इसे प्रतिस्मरण कहते हैं। पहली क्षमता जीवियों के सार्वभौम विकास में अर्जित हुई है और दूसरी सामाजिक विकास में।

इस प्रकार, मनुष्य विकास के जैविक और सामाजिक दोनों परणों में गुजरता हुआ सामान्य से विशिष्ट के धरातल पर पहुँच गया है। चेतना के स्तर पर इसे यों देखा जा सकता है :

#### १. प्रत्यभिज्ञान

“परिमाण भेद में प्राणिमात्र का गुण,

#### २. प्रतिस्मरण

—मानव-विशिष्ट गुण,

प्रतिस्मरण की इस क्षमता के कारण मनुष्य बाह्य-जगत् की प्रत्येक वस्तु को देश-कालगत व्यापक परिधि में देघना है। वस्तुओं में सामान्य-असामान्य का विवेक कर सकने की मानवीय क्षमता उगनी इसी बृहत्तर दृष्टि-परिधि के कारण सम्भव हो सकी। यह विवेक उगनी संवेदना द्वारा वस्तुओं के ग्रहण और

उनकी अनुभूति को अधिक स्पष्ट और परिभाषित स्वरूप प्रदान करता है। वह सामान्यताओं और असामान्यताओं का विश्लेषण और संश्लेषण करता है। वह संश्लेषण-विश्लेषण के आधार पर सामान्यीकरण करता है। इस प्रक्रिया के द्वारा विशिष्ट बिम्बों के रूप में ग्राह्य विशिष्ट वस्तुओं के सामान्य प्रत्यय और परिस्थिति-बोध विकसित होते हैं। प्रत्यय और परिस्थिति-बोध वस्तुओं की देश-कालगत उपयोगिता को नये आयाम प्रदान करते हैं।

उदाहरणार्थ, मांसाहार को नें। आदिम कबाइली समाज में शिकार की प्रवृत्ति और यायावर जीवन मांसाहार का परिणाम है। शिकार उत्पादन का आदिम रूप है। इतना ही नहीं, मांसाहार के व्यापक प्रभाव के सम्बन्ध में एंगेल्स ने लिखा है : “मांसाहार के फलस्वरूप निर्णायक महत्त्व के दो नये कदम उठाये गये—मनुष्य ने अग्नि को वशीभूत किया, दूसरे...पशुपालन आरम्भ हुआ। पहले के फलस्वरूप पाचन-क्रिया और सक्षिप्त बन गयी क्योंकि इसकी बदौलत मानव-मुख को मानो पहले से ही आधा पचा भोजन मिलने लगा। दूसरे ने मांस की पूर्ति का शिकार के अलावा एक नया, अधिक नियमित स्रोत प्रदान करके मांस की आपूर्ति को अधिक प्रचुर बना दिया।”<sup>१</sup>

ध्यान देने की बात यह है कि भुना हुआ मांस अधिक सुपाच्य और स्थायी होता है। इससे उसका देश-कालगत उपयोग बढ गया। मांस की उपयोगिता और स्थायित्व में वृद्धि से उस पर व्यय श्रम का मूल्य भी बढ गया। इससे श्रम की उपयोगिता बढ़ी। प्रतिस्मरण से उत्पन्न परिस्थिति-बोध ने मानव-श्रम को नये घरातल पर पहुँचा दिया। दूसरी ओर इसके फलस्वरूप मनुष्य के अन्तर्जगत् के प्रत्ययों का निर्माण हुआ। जैविक विकास की दृष्टि से भाषा का जन्म परिस्थिति-बोध के साथ होता है। विषम परिस्थितियों में निःसृत विभिन्न निरर्थक ध्वनियाँ प्रतिस्मरण की मानवीय क्षमता से जुड़ने पर सार्थक भाषा—परिस्थिति-जन्य भावों की व्यक्त करने वाले माध्यम—के रूप में सामने आती हैं।

भाषा की अन्तःप्रकृति सामूहिक है। उसने सामाजिक गठन में आदिम काल से ही महत्वपूर्ण भूमिका निभायी है। भाषा ही सांस्कृतिक रूपों का आधारभूत घटक है। समाज की रचना के माध्यमानव-श्रम नये घरातल पर आतीन हुआ। संक्षेप में, इवान अस्तखोव के शब्दों में कह सकते हैं कि “श्रम के औजारों की उत्पत्ति मानव के विकास में एक निर्णायक मोड़ की सूचना देती है, जिसने

उसके भौतिक स्वरूप का स्थायित्व निश्चित कर दिया। इसके बाद मनुष्य शारीरिक दृष्टि से उतना नहीं बदला जितना सामाजिक दृष्टि से बदला है।"<sup>१</sup>

इस प्रकार, हम कह सकते हैं कि जैविक विकास के सामान्य और सामाजिक विकास के विशिष्ट—दोहरे—धरातलों से गुजरते हुए मनुष्य ने सौन्दर्यानुभूति की विशिष्ट क्षमता हासिल की है। सौन्दर्य-मूल्यों और चेतना के रूपों का विकास उसकी विभिन्न सामाजिक अवस्थाओं से जुड़ा हुआ है।

-----

---

१. 'प्रॉप्लिम्स ऑफ मॉडर्न एस्थेटिक्स', पृ० १६०।



अग्रवाल इस बुनियादी प्रस्थापना को प्रस्तुत करते हुए कविता की नृत्य एवं संगीत से अधिक भावात्मक बताते हैं।<sup>१</sup> यह भावात्मकता थम की देन है। थम ने मनुष्य में साथ-साथ रहने का अभ्यास डाला। यह साहचर्य भौतिक उत्पादन के ही नहीं, आत्मिक भावों—प्रेम, घृणा आदि—के उदय का भी कारण बना। डॉ० रामविलास शर्मा के शब्दों में, “भावों का विकास सामाजिक स्तर पर ही निर्भर है।”<sup>२</sup>

कविता समाज के विकास के साथ अस्तित्व में आयी है, इसलिए इन्द्रिय-बोध के अनावा भाव-जगत् से उसका गहरा सम्बन्ध है। कविता इन्द्रियों से धनुभूत बिम्बों का पुनः पुनः करती है किन्तु स्वयं बिम्ब कविता नहीं होते। मनुष्य के भाव ही बिम्बों को काव्यात्मक बनाने हैं। वाउमगात्तेन ने भाव-जगत् से कविता के गहन अन्तःसम्बन्ध को रेखांकित करने के प्रयास में ही बिम्बों को भावों की तुलना में कम काव्यात्मक माना है। स्पष्ट है कि बिम्बों की काव्यात्मक अन्तर्बस्तु मनुष्य के भावात्मक अन्तर्जगत् के अस्तित्व पर निर्भर है। इस प्रकार, कविता मनुष्य के बिम्ब निमित्त अन्तर्जगत् की भावात्मक अभिव्यक्ति है।

मनुष्य के इन्द्रिय-बोध, भाव-जगत् और विचार-प्रणाली का विकास एवं परिवर्तन समाज के विकास से गहरे तौर पर सम्बद्ध हैं। विकास की आरम्भिक अवस्था में मानव-चेतना संश्लेषण-विश्लेषण की वह क्षमता नहीं रखती थी, जो आज हमारे पास मौजूद है। उसकी चेतना विविध सवेगों में साथ-साथ ध्वस्तित नहीं हुई थी। निम्नस्तरीय जीवों में यह अभी भी नहीं है। पशुओं के पास आँख है लेकिन अलग-अलग रंगों की विशिष्ट पहचान जन्म नहीं है। वे संगीतात्मक या अन्य संगीतितर हित ध्वनियों का फर्क नहीं कर पाते। इसका कारण समाज की उस आरम्भिक अवस्था में निहित है जिसमें थम-विभाजन का अस्तित्व नहीं था। विभाजन और वर्गीकरण विशेषज्ञता का परिणाम होते हैं। थम के साथ-साथ चेतना भी अविकसित अवस्था में होने के नाते अस्पष्ट थी। यह अस्पष्टता दो रूपों में देखी जा सकती है। एक तो धर्म, विषय, कला आदि सम्भव चेतना-रूपों के घालमेल में; और दूसरे, संगीत, कविता, नृत्य आदि कला-रूपों की अन्तःसम्बद्धता में। इस घरातल पर चेतना और कला के रूपों को अलग-अलग करके नहीं देखा जा सकता था।

कवामती जीवन बिताता हुआ मनुष्य सामूहिक चेतना विकसित करता है। ऐंगले मोटेगू ने आदिम मनुष्य की चेतना के सन्दर्भ में बताया है कि उसकी चेतना

१. 'समय-समय पर', पृ० १४।

२. 'माहित्य : स्थायी मूल्य और मूल्योक्त', पृ० १२।

में आधारभूत गुण-परिवर्तन लाते हैं। मनुष्य के विम्ब परिस्थिति-बोध द्वारा अनुकूलित होते हैं।

कविता के जन्म के प्रश्न को मनुष्य के उक्त सन्दर्भों से नहीं काटा जा सकता। आदिम तय से शब्दबद्ध गीता की यात्रा के दरम्यान, नृत्य, संगीत आदि कला के अन्य रूप प्रचलित थे। यदि थोड़ा ठहर कर विचार करें तो धर्म के साथ कला के अविच्छेद्य सम्बन्ध की पुष्टि होगी। जी. बी. प्लेखानोव और क्रिस्तोफर काडवेल कविता के जन्म के प्रश्न को आदिम मनुष्य की सामूहिक जीवन-विधि से घनिष्ठ रूप में जोड़ कर देखते हैं। कविता को मूलतः गीत बताते हुए क्रिस्तोफर काडवेल कहते हैं कि गीत अपनी जन्तु-प्रकृति के कारण मूलतः सामूहिक भावों की अभिव्यक्ति करते हैं।<sup>१</sup> लुई हारप (LUIS HARAP) कविता के उद्भव को धर्म-प्रक्रिया से अनिवार्यतः सम्बद्ध बताते हैं। वे कहते हैं कि "धर्म-प्रक्रिया में स्वर की स्याहमक गति से संगीत और नृत्य आविर्भूत हुए। धर्मरत आदिम मनुष्य ने सहज प्राप्त लय को शब्द प्रदान किये। फिर उसने स्वरों के बीच के रिक्त को अन्य स्वरों से भरा। इस प्रकार, कविता और गीत का जन्म हुआ।"<sup>२</sup> आरम्भ में गद्य और पद्य दोनों गीत से सम्बद्ध थे। इसकी व्याख्या करते हुए ऐशले मोटेगू ने लिखा है कि "अनपढ़ लोगों के गद्य और पद्य दोनों गीत से सम्बद्ध होते हैं...और यह कोई सयोग की बात नहीं है कि कविता, छन्द-शास्त्र, गीत, वाद्य संगीत और नृत्य सब एक-दूसरे से इतने जुड़े होते हैं।"<sup>३</sup>

स्पष्ट है कि धर्म से पहले कला का अस्तित्व सम्भव नहीं था। धर्म के कारण बाह्य-जगत् से हम जो जटिल सम्बन्ध कायम करते हैं, वह हमारी चेतना को विशिष्ट स्वरूप प्रदान करता है। इसी कारण मनुष्य देश-कालगत व्यापक परिधि में देख एवं सोच-समझ सकता है। मनुष्य की चेतना के रूप उसके इस सामान्य विकास से गहरे स्तर पर सम्बद्ध हैं। भाषा का जन्म समाज के साथ होता है और कविता भाषा के बगैर असम्भव है। इसलिए मानव-समाज के अस्तित्व से पूर्व कला या कविता के अस्तित्व की कल्पना भी नहीं की जा सकती। ब्यूशन आदि की कला सम्बन्धी मान्यताओं का खण्डन करते हुए सोवियत चिन्तक जी. बी. प्लेखानोव कहते हैं कि "धर्म कला से प्राचीन है।"<sup>४</sup> हिन्दी कवि और प्रगतिशील चिन्तक केदारनाथ

१. 'इल्यूजन एण्ड रियलिटी', पृ० १५-१६।
२. 'सोशल बट्स ऑफ आर्ट्स', पृ० ११।
३. 'मैन : हिज फर्स्ट मिलियन ईयर्स', पृ० १७२।
४. 'आर्ट एण्ड सोशल साइफ', पृष्ठ १०२।

अग्रवाल इस बुनियादी प्रस्थापना को प्रस्तुत करते हुए कविता को नृत्य एवं संगीत से अधिक भावात्मक बताते हैं।<sup>१</sup> यह भावात्मकता धर्म की देन है। धर्म ने मनुष्य में साय-साय रहने का अभ्यास डाला। यह माहचर्य भौतिक उत्पादन के ही नहीं, आत्मिक भावों—प्रेम, घृणा आदि—के उदय का भी कारण बना। डॉ० रामवितास शर्मा के शब्दों में, “भावों का विकास सामाजिक स्तर पर ही निर्भर है।”<sup>२</sup>

कविता समाज के विकास के साथ अस्तित्व में आयी है, इसलिए इन्द्रिय-बोध के अलावा भाव-जगत् से उसका गहरा सम्बन्ध है। कविता इन्द्रियों में अनुभूत बिम्बों का पुनः सृजन करती है किन्तु स्वयं बिम्ब कविता नहीं होते। मनुष्य के भाव ही बिम्बों को काव्यात्मक बनाते हैं। वाजमगात्तन ने भाव-जगत् से कविता के गहन अन्तःसम्बन्ध को रेखांकित करने के प्रयास में ही बिम्बों को भावों की तुलना में कम काव्यात्मक माना है। स्पष्ट है कि बिम्बों की काव्यात्मक अन्तर्वस्तु मनुष्य के भावात्मक अन्तर्जगत् के अस्तित्व पर निर्भर है। इस प्रकार, कविता मनुष्य के बिम्ब निर्मित अन्तर्जगत् की भावात्मक अभिव्यक्ति है।

मनुष्य के इन्द्रिय-बोध, भाव-जगत् और विचार-प्रणाली का विकास एवं परिष्कार समाज के विकास से गहरे तौर पर सम्बद्ध हैं। विकास की आरम्भिक अवस्था में मानव-चेतना संश्लेषण-विश्लेषण की वह क्षमता नहीं रखती थी, जो आज हमारे पास मौजूद है। उसकी चेतना विविध संवेगों में साय-साय व्यवस्थित नहीं हुई थी। निम्नस्तरीय जीवों में यह अभी भी नहीं है। पशुओं के पास आँख है लेकिन अलग-अलग रंगों की विशिष्ट पहचान उनमें नहीं है। वे संगीतारमक या अन्य संगीतेतर हित ध्वनियों का फर्क नहीं कर पाते। इसका कारण समाज की उस आरम्भिक अवस्था में निहित है जिसमें धर्म-विभाजन का अस्तित्व नहीं था। विभाजन और वर्गीकरण विशेषज्ञता का परिणाम होते हैं। धर्म के साथ-साथ चेतना भी अविकसित अवस्था में होने के नाते अस्पष्ट थी। यह अस्पष्टता दो रूपों में देखी जा सकती है। एक तो धर्म, मिथ, कला आदि सम्भव चेतना-रूपों के घालमेल में, और दूसरे, संगीत, कविता, नृत्य आदि कला-रूपों की अन्तःसम्बद्धता में। इस घरातल पर चेतना और कला के रूपों को अलग-अलग करके नहीं देखा जा सकता था।

कदापि जीवन बिताता हुआ मनुष्य सामूहिक चेतना विकसित करता है। ऐंगले मोटेयू ने आदिम मनुष्य की चेतना के सन्दर्भ में बताया है कि उसकी चेतना

१. 'गमय-गमय पर', पृ० १४।

२. 'माहित्य : स्थायी मूल्य और मूल्यार्जन', पृ० १५।

अपने ऊपर सीधे प्रभाव डालने वाली अपने आस-पास की चीजों के प्रति अत्यधिक सजग एवं सवेदनशील थी।<sup>१</sup> व्यापक और विराट् प्रकृति के नाना उपादानों से उसका सीधा संपर्क कायम होता था। आत्म-साक्षात्कार की विमुग्ध दृष्टि वाला आदिम मनुष्य नदी, पहाड़, सूरज, वृक्ष, पशु-पक्षी आदि सभी पर आत्म-प्रक्षेपण करता था। वह उन्हें अपने जैसा संप्राण मानता था। आत्म-प्रक्षेपण की इस चरम अवस्था में मनुष्य की दुनिया फंटेमीम होती थी। वह 'आत्म' और 'वस्तु' के बीच फर्क नहीं कर पाता था। यह अन्ध-विश्वास-युग की चेतना है। कालान्तर में जब आत्म और वस्तु के बीच का फर्क जान लिया गया तब उसकी ममय चेतना एक नये उच्चतर घरातल पर पहुँच गयी। चेतना के इस युग को धर्म का युग कहते हैं। चेतना के विकास की सर्वोच्च अवस्था वैज्ञानिक है। मनुष्य विज्ञान-युग में पहुँच कर आत्म के भी वास्तविक रूप को देखने में समर्थ होता है।

मानव-चेतना के विकास से सम्बन्धित हमारी इस व्याख्या का आधार यह मान्यता है कि चेतना वस्तु-जगत् से स्वतन्त्र या निरपेक्ष नहीं, भौतिक जगत् का परिणाम होती है। वैज्ञानिक भौतिकवादी दर्शन के अनुसार—“चेतना मानव मस्तिष्क का कार्य है, जो अपने सारतत्त्व में पदार्थों को ही प्रतिबिम्बित करती है।”<sup>२</sup>

मनुष्य की चेतना का विकास उसके भौतिक विकास द्वारा अनुप्रेरित होता है। मनुष्य के भौतिक विकास की मूल धुरी उसकी कर्तृत्व-शक्ति (धर्म) है। मानव-चेतना का विकास धर्म की विभिन्न अवस्थाओं द्वारा अनुशासित होता है।

मनुष्य अपने धर्म की आरम्भिक अवस्था में भौतिक दृष्टि से जिस प्रकृति के अधीन था, चेतना के स्तर पर उसी से आक्रान्त भी था। आदिम मनुष्य की इस दुर्दम स्थिति का उल्लेख विक्टर रोमनोको इन शब्दों में करते हैं कि “एक ऐसा भी समय था जब प्रकृति मनुष्य में सकारात्मक के स्थान पर नकारात्मक भावनाएँ उत्पन्न करती थी; जब वह उसे गुन्दर कम और त्रासद अधिक प्रतीत होती थी; और वह उसकी भाँ की तरह नहीं, डुप्ट सीतेली भाँ की तरह थी—”<sup>३</sup>

सामाजिक दृष्टि से अन्धविश्वास युग की यह चेतना आदिम सामुदायिक व्यवस्था और दास-समाज की अवस्थाओं से सम्बद्ध है। मनुष्य भौतिक दृष्टि से प्रकृति के जितना अधीन था, उसकी चेतना, उसकी पराधीनता को उसी अनुपात में व्यक्त

१. 'मेन : हिज फस्ट मिडियन ईयर्स', पृ० १६८-६९।

२. 'दि फण्डामेंट्स ऑफ मायिस्ट-सेनिनिस्ट फिलॉसफी', पृ० १६२।

३. 'प्रायमरी ऑफ मॉडर्न इस्पेक्टिव', पृ० १३३-३४।

करती थी। निर्जीव पदार्थजगत् को सजीव वस्तुविम्बों के रूप में ग्रहण करना मनुष्य की प्रकृति-भीत चेतना का प्रमाण है।

धर्म की चेतना मनुष्य के धर्म की अपेक्षाकृत उन्नत अवस्था की परिचायक है। धर्म की व्याख्या करते हुए फ्रेडरिक एंगेल्स ने लिखा है—“...समस्त धर्म मानवों के मन में उन बाह्य शक्तियों को अपरूप प्रतिच्छाया के सिवा कुछ नहीं है, जो उनके रोजमर्रे के जीवन का नियंत्रण करती हैं, ऐसी प्रतिच्छाया, जिसमें पार्थिव शक्तियाँ अतिप्राकृतिक रूप धारण कर लेती हैं।”<sup>१</sup> अर्थात् धर्म के काम में मनुष्य प्राकृतिक शक्तियों के अधीन बना रहता है, उसके दैनन्दिन जीवन का नियन्त्रण प्राकृतिक शक्तियाँ ही करती हैं।

उक्त दोनों युगों की चेतना में एक महत्त्वपूर्ण अन्तर है। आदिम मनुष्य प्रकृति के अनुरूप स्वयं को ढालता था, अपने धर्म द्वारा मुलभ प्राकृतिक साधनों का उपयोग करता था। उसकी ये चेष्टाएँ उसको अत्यन्त भीमित कर्तृत्व-शक्ति की सूचना देती हैं। नयी अवस्था में मनुष्य अपने चेतन प्रयत्न द्वारा उत्पादन करता है। इससे विपरीत, आदिम मनुष्य आखेट, पशुपालन आदि के जरिये अपनी जरूरतें पूरी करता था। आग के आविष्कार से उत्पादन की इस आदिम प्रणाली में नवीनता का समावेश हुआ। वैदिक युग में यज्ञों का जो विधान था, वह श्रौपाद अमृत ङाँगे के मतानुसार, साम्य संघ (ग्रह) की सामूहिक उत्पादन प्रणाली का रूप था।<sup>२</sup> सामूहिक उत्पादन की आदिम प्रणाली अपेक्षाकृत सरल थी। उसमें धर्म-विभाजन नहीं था। भाँगे चल कर “उत्पादन, काम और विशिष्ट परिश्रम की अनेकता के कारण आर्यों के साम्य संघ के अन्दर धर्म-विभाजन शुरू हुआ।”<sup>३</sup> आदिम धर्म-विभाजन के गर्भ से निजी सम्पत्ति का उदय हुआ।<sup>४</sup> यह नया समाज दास-प्रथा के रूप में सामने आया। दास-समाज निजी सम्पत्ति पर आधारित वर्ग-समाज के अस्तित्व का पहला संगठन है।

मनुष्य ने घाघावर जीवन के स्थान पर भूमि से बँध कर रहना शुरू किया। फलतः मनुष्य के जीवन का आधार बदल गया। मनुष्य की चेतना अनुभवों को संचित करती है। जब ये अनुभव विपुल मात्रा में संचित हो जाते हैं, तब गूणात्मक दृष्टि में नयी चीजें उभरती हैं। जमीन में गिरने से अन्न पौधा बन कर उग आता

१. ‘उद्धृत, ‘ऐतिहासिक भौतिकवाद’, (अनु० अमो अरारफ), पृ०. २८६।

२. ‘भारत : आदिम साम्यवाद से दासप्रथा तक’, (इतिहास), पृ०. ४६।

३. ‘उपपुस्तक, पृ० ११२-१३।

४. ‘उपपुस्तक, पृ० ११७।

है। यह अनुभव सचित होकर कृषि के विकास का कारण बना। कृषि ने मनुष्य को अपनी कर्मशक्ति का बोध कराया। धर्म के द्वारा कृषि की जा सकती है, मनुष्य खुद फल पैदा कर सकता है, इस भाव ने वस्तु और आत्म का अन्तर उजागर कर दिया।

यह बाह्यजगत् और अन्तर्जगत् के विवेक का ही परिणाम है कि धर्मग्रन्थों में प्रयुक्त 'जड-चेतन', 'दृश्य-द्रष्टा', 'प्रमेय-प्रमाता', 'चर-अचर', 'जड-जगम' आदि शब्द-युग्म अपने भीतर निश्चित दार्शनिक भावभूमियाँ समाहित किये हुए हैं। अन्धविश्वास की चेतना में जहाँ वस्तुओं में निहित व्यवस्था-बोध का सम्बन्ध स्वयं उन वस्तुओं से माना जाता था, वही धर्म के युग में उसे लोकोत्तर विधान के रूप में देखने की शुरुआत हुई। समस्त प्रक्रियाओं के केन्द्र में एक नयी सत्ता की कल्पना की गयी। वह सत्ता ईश्वर की है। ईश्वर की कल्पना मनुष्य की प्रतिभा के आधार पर की गयी। मैक्सिम गोर्की ने ईश्वर की कल्पना के सम्बन्ध में दो महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं : (१) अगर मिह, चूहे, मच्छर आदि में भी कल्पनाशक्ति होती तो वे भी ईश्वर की कल्पना अपनी-अपनी प्रतिभा के आधार पर करते; और (२) ईश्वर की कल्पना 'जीवन की नीरसता और दरिद्रता मिटाने तथा जीवन को अधिक समृद्ध, सुविधाजनक, अधिक न्यायसंगत और सुन्दर बनाने की मनुष्य की अस्पष्ट प्रेरणा' का परिणाम है। इसीलिए "लोगों ने ईश्वर को रोजमर्रा के नीरस जीवन से बहुत ऊँचा आसन दिया है।"<sup>१</sup> इस प्रकार यहाँ बाह्यजगत् और अन्तर्जगत् के बीच अन्योन्यता का नया धरातल सामने आया। अन्धविश्वास युग में मनुष्य का अन्तर्जगत्-वस्तुजगत् को अर्थवत्ता प्रदान करता था। धर्म के युग में बाह्यजगत् और अन्तर्जगत् एक-दूसरे को अर्थवान् बनाते हैं।

धर्म ने मनुष्य की चेतना में गुण-परिवर्तन ला दिया। सही मायने में देखा जाय तो परिभाषित रूप में कला-बोध धर्म की चेतना में ही सामने आता है। इस प्रसंग में वर्नाई बोमाके की यह मान्यता सही प्रतीत होती है कि कलात्मक चेतना अविकसित अथवा आरम्भिक अवस्था में सौन्दर्यात्मक मूल्यों को अनेकाकृत कम ग्रहण कर पाती है। कलात्मक सौन्दर्य के प्रति मनुष्य की सजगता और संवेदनशीलता उत्तरोत्तर बढ़ जाती है।<sup>२</sup> सौन्दर्यानुभूति की सजगता में वृद्धि मनुष्य की सजग भूमिका में आम वृद्धि का परिणाम है। मनुष्य की सजगता का यह विकास उनकी उत्तरोत्तर बढ़ती हुई बोद्धि क्षमताओं की सूचना देता है।

मनुष्य की चेतना उच्चतर धरातल पर पहुँचती है तो चेतना का कार्य भी

१. 'आन लिटरेचर' पृ० ३१।

२. 'ए हिस्ट्री ऑफ इस्पेक्टिव', पृ० १०-११।

जटिल हो जाता है। धार्मिक कर्मकांडों और धार्मिक साहित्य के अध्ययन से यह बात सिद्ध हो जाती है। जटिलता का यह अर्थ नहीं है कि मनुष्य का चिन्तन उपयोगपरक आधार से च्युत हो जाता है। जो बात भौतिक जीवन से सम्बन्धित है, मनुष्य उसी के प्रति संवेदनशील होता है। कृपि-समाज में उपयोग-पक्ष की भूमिका का हवाला देते हुए रेमंड फर्न ने लिखा है।—“कृपि-भूलक समाज व्यवस्था में वर्षा की भूमिका वेहद महत्त्वपूर्ण होती है। इसलिए जल-वृष्टि के लिए तरह-तरह के उत्सव मनाये जाते हैं।”<sup>१</sup>

यह मनुष्य की विशिष्ट चेतना का ही नतीजा है कि वह अपने जीवन के उपयोग पक्ष से सम्बन्ध रखने वाली चीजों के प्रति न केवल सौन्दर्यात्मक, बल्कि धार्मिक दृष्टि भी अपनाता है। सामन्तवाद से पूर्व मनुष्य दास-समाज की श्लासद स्थितियों सेल चुका था। दोनों ही अवस्थाओं में मनुष्य का श्रम नीरसता का पर्याय था और दैनन्दिन जीवन दरिद्रतर था। दासों के प्रति सम्भ्रान्त शासक वर्ग का क्या मूल्य-बोध था, इसका अनुमान ऋग्वेद के बालविल्व सूक्तों में आये पृषघ ऋषि की इस उक्ति से लगाया जा सकता है—

“शतं मे गर्दभाना शतमुपवितीनां। शत दासा. अतिमृजः।”<sup>२</sup>  
 दासों को गधों और भेड़ों के समान समझा जाता था। इसलिए मनुष्य ने अपने जिस मनुष्य रूप-धारी ईश्वर की कल्पना की, उसे मैक्सिम गोरकी के अनुसार, “सर्वदर्शी, सर्वशक्तिमान् तथा सर्वोत्पादक बना दिया; दूसरे शब्दों में, उसने अपनी सर्वोच्च आकांक्षाएँ उसमें भूतिमान कर दी।”<sup>३</sup>

संक्षेप में, धर्म का विधान या समस्त मानवीय मूल्यों के सर्वोत्तम प्रतीक-ईश्वर-की कल्पना उस जीवन में आस्था दृढ़ करने का जरिया बन गये। जेम्स एल० जैरेट भी सौन्दर्य और धर्म की उपर्युक्त धारणा के समर्थक हैं। “सौन्दर्यानुभूति और धार्मिक अनुभूति न तो तद्बन्त हैं, न सजातीय। किन्तु सर्वोत्कृष्ट रूप में वे एकरूप होती हैं, और तब दोनों जीवन में आस्था दृढ़ करती हैं।”<sup>४</sup>

यह गौर करने की बात है कि मनुष्य की सचेतन साझेदारी में बढोतरी के कारण उसने समाज और प्रकृति की अन्धशक्तियों से मुक्ति की छटपटाहट व्यक्त होती है। इसी कोशिस में वह ईश्वरीय अपनारो की कल्पना करता है और उनके

१. ‘हूमन टाइम्स’, पृ० ४०।
२. ‘ऋग्वेद’, ८/८/३।
३. ‘आन लिटरेचर’, पृ० ३१।
४. ‘दि ब्येस्ट पॉर म्यूटी’, पृ० २८६।

द्वारा दुःख-दारिद्र्य का नाश कराता है। उसके ये काल्पनिक कार्यकलाप प्रकृति के मामले उसकी विकसाल सीमाओं को भी उद्धाटित कर देते हैं। प्रो० व० केहले और म० कोवानजोन इसी तथ्य को व्यक्त करते हुए कहते हैं—“धर्म की उत्पत्ति उस समय हुई, जब मानव का अपने धर्म द्वारा प्रकृति से विलगाव हो चुका था, मगर उस समय तक वह मर्यादा प्राकृतिक शक्तिशक्ति के अधीन था।”<sup>१</sup> इसलिए जब रोमण्ड फर्थ अन्धविश्वास और धर्म को अलग-अलग मानते हुए भी यह कहते हैं कि “उनमें साफ-साफ विभाजन नहीं किया जा सकता।”<sup>२</sup> तो वस्तुतः वे इसी तथ्य को रेखांकित करते हैं। फर्क यह है कि अन्धविश्वास-युग की चेतना “प्रकृति के विरुद्ध लड़ाई में जगती मनुष्य की बेवसी का प्रतिबिम्ब है।”<sup>३</sup> तथा धर्म के युग की चेतना प्रकृति पर मनुष्य की अधिकार-वृत्ति और मानवीय हस्तक्षेप की नयी अभिलाषा की अभिव्यक्ति है।

जिस अनुपात में मनुष्य की सचेतन सहभागिता बढ़ती है, उसी अनुपात में वह प्रकृति की अन्ध-शक्तियों से मुक्त होता है। बदले में, अन्ध-शक्तियों से उसकी यह मुक्ति उसकी सचेतन भागीदारी और उसके दायित्व-बोध को विकसित करने में मदद देती है। इसके फलस्वरूप मनुष्य की वैचारिक सलगनता में वृद्धि होती है। मनुष्य की यह राजग भूमिका जैविक, सामाजिक और व्यक्तिगत विकास के तीनों घरातलों पर बढ़ती है। हमारी राजग भूमिका हमारी सौन्दर्य-सृष्टि को अधिकाधिक अनुशासित करती है।

मनुष्य की चेतना तथा उसकी मजग और सक्रिय भागीदारी के निर्धारण में उसकी जीवन-विधि और उसके धर्म के स्तर की भूमिका अक्षुण्ण होती है। भारतीय कला और कला-दर्शन कई मायनों में अधिक उन्नत है। इस उन्नति का सम्बन्ध यहाँ के निवासियों की जीवन-विधि में आने वाली उन महत्त्वपूर्ण निर्णायक स्थितियों से है, जिनसे दूसरी जगहों पर रहने वाले मनुष्य के पूर्वज बंचित रहे। इसमें सबसे मुख्य है पशुपालन। भारत में पशुपालन पन्ध्र दशा में ही आरम्भ हो गया है। संस्कृति के विकास में इसका प्रभाव इस रूप में जनकता है कि “पशु पालने और उसके द्वारा सस्कृति का विकास करने का मूल प्रदेश एशिया” बना।<sup>४</sup>

१. ‘ऐतिहासिक भौतिकवाद’, पृ० २८८।

२. ‘ह्यूमन टाइम्स’, पृ० १३२।

३. ‘ऐतिहासिक भौतिकवाद’, पृ० २६०।

४. ‘भाग्य : आदिम साम्यवाद में दागप्रदा तन्त्र का इतिहास’, पृ० १०६।

एशिया की विशिष्ट स्थितियों में मनुष्य ने जो उपलब्धियाँ हासिल की, उन्हीं के परिणामस्वरूप प्रकृति के प्रति भारतीय मानस का सौन्दर्य-बोध अपेक्षाकृत अधिक विकसित हुआ। यूनानी काव्य से तुलना करते हुए श्री एस० एन० दास गुप्त ने यह दिखाया है कि “भारतीय काव्य जहाँ प्रकृति के अनुपम सौन्दर्य में अधिक रमता है और (उसमें) मनुष्य प्रकृति का अंग बन कर आता है वही ग्रीक काव्य में प्रकृति मनुष्य की तुलना में हीन मानी गयी है और कभी-कभी तो उसकी उपेक्षा भी की गयी है।”<sup>१</sup> कालिदास आदि कवि-कुस-गुरुओं की रचनाओं में तो प्रकृति के बिना मनुष्य की सम्पूर्णता खण्डित मानी गयी है। मनुष्य तभी पूर्ण होता है, जब वह व्यक्ति को हैसियत से नहीं, बरन् अपने समूचे परिवेशगत सन्दर्भ के साथ—समग्रता में—उपस्थित होता है।

भारतीय साहित्य के सौन्दर्य-भूल्यों के इस स्वरूप का अध्ययन मनुष्य पर प्रकृति के केवल आतंक के प्रतिबिम्ब के रूप में ही नहीं करना चाहिए। उसे प्रकृति और समाज के बीच निरन्तर चलने वाले बहुमुखी टकरावों से विकसित मानवीय सौन्दर्य-चेतना का प्रतिबिम्ब मानना चाहिए। इसके दो कारण हैं। पहला यह कि आतंक पैदा करने वाली शक्तियों को मनुष्य सुन्दर नहीं मानता। भारतीय साहित्य में प्रकृति को मानव-जीवन के अनुकूल सन्दर्भ में प्रस्तुत करते हुए उसे मनुष्य की पूर्ण बनाने वाली सत्ता के रूप में देखा गया है, दुष्ट सीतेली माँ के रूप में नहीं। दूसरा यह कि मनुष्य की चेतना विकास-प्रक्रिया का निष्क्रिय प्रतिबिम्ब मात्र नहीं होती, यह मनुष्य के भौतिक विकास को प्रभावित करने में सक्रिय भूमिका भी अदा करती है। इनादीमिर इल्योच लेनिन के शब्दों में हम कह सकते हैं कि “...चिन्तन और पदार्थ दोनों ही ‘वास्तविक’ हैं, अर्थात् दोनों का अस्तित्व है।”<sup>२</sup> दोनों ‘वास्तविक’ यानी अस्तित्ववान् हैं, इसलिए दोनों एक-दूसरे को प्रभावित करते हैं। पदार्थ ही चेतना के उद्भव का कारण है, यह सही है। किन्तु, चेतना पदार्थ जगत् के अधीन है, यह सही नहीं। चेतना स्वयं एक सक्रिय घटना है। वह पदार्थ-जगत् से आविर्भूत होती है और पदार्थ-जगत् को सार्थक बनाती है—उसे जानती, समझती है और मनुष्य के अनुरूप उसका रूपान्तरण करती है। चेतना पदार्थ-जगत् का परिणाम है इसलिए सामाजिक जीवन-चेतना को निर्धारित करता है। इसी तथ्य को प्रस्तुत करते हुए फर्ले माक्स कहते हैं—“भौतिक जीवन की उत्पादन-पद्धति सामाजिक, राजनीतिक

१. ‘फण्डामेंटल्स ऑफ इंडियन आर्ट’, पृ० २०।

२. उद्धृत : ‘फण्डामेंटल्स ऑफ मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट फिलॉसफी’, पृ० १०६।

और बौद्धिक जीवन की आम प्रक्रिया को प्रभावित करती है। यह मनुष्य की चेतना नहीं होती जो उनके भौतिक अस्तित्व को निर्धारित करती है, बरन् यह उनका सामाजिक अस्तित्व होता है जो उनकी चेतना को निर्धारित करता है।"<sup>१</sup>

अगर ऐसा न होता और चेतना सर्वोपरि और स्वयंभू होती तो उसमें मनुष्य की भौतिक और सामाजिक स्थितियाँ प्रतिबिम्बित न होती। लेकिन यह जगजाहिर है कि मनुष्य हिताहित-विवेक से परिचालित होता है। कृषि के अस्तित्व में आने के बाद दास मुख्य श्रम-शक्ति बन गये। लेकिन जब तक कृषि का अस्तित्व नहीं था, दासों को मार डाला जाता था।<sup>२</sup>

यही नहीं, चतुर्वर्ण की अवधारणा कृषि के जन्म के बाद सामने आयी। इससे पहले, शतपथ ब्राह्मण के अनुसार प्रजापति तृती के रूप में चीजों को जन्म देते हैं। इनमें तीसरी तृती "ब्रह्म, क्षेत्र और विश्व" अथवा तीन वर्णों की तृती थी।"<sup>३</sup> आगे चल कर कृषि उत्पादन में श्रम-शक्ति के रूप में दासों का उपयोग आरम्भ हुआ। श्रम को शोषण-मूलक समाज में निकृष्ट माना जाता है। यह कोई संयोग की बात नहीं है कि ऋग्वेद में छूत्रों को ग्रहण के पैरो से उत्पन्न बता कर और "श्रमद्भगवद्गीता" में 'पापयोनयः'<sup>४</sup> कह कर उनकी निकृष्टता साबित की गयी है।<sup>५</sup>

अतः स्पष्ट है कि चेतना भौतिक और सामाजिक जीवन से जुड़ कर ही सक्रिय होती है। वर्ग-समाज में सांस्कृतिक क्षेत्र में शासक वर्गों का आधिपत्य होता है, तथा श्रमजीवी वर्ग की स्थिति दयनीय होती है। श्रमजीवी समाज के सबसे निचले अंग होते हैं। शासक वर्ग उनके साथ जानवरों जैसा सलूक करता है। आर्थिक शोषण और सांस्कृतिक विरक्तिकार का आवास में बहुत गहरा सम्बन्ध है। धर्म का विकास वर्ग-विभक्त समाज की चेतना से होता है, इसलिए उसकी भूमिका पूर्णतः दयनीय नहीं होती। मध्य युग की चेतना का सामान्य रूप धर्म है। इसलिए वह सांस्कृतिक और सौन्दर्यात्मक क्रियाओं को बहुत सघन रूप में प्रभावित करता है। कला और धर्म दोनों का सम्बन्ध अधिरचना से है (क्योंकि वे बौद्धिक क्रियाएँ हैं), इसलिए दोनों ही वर्ग-विभक्त समाज में निश्चित वर्गों के हितों से जुड़ जाते हैं।

१. 'राजनीतिक अर्थशास्त्र की आलोचना में योगदान', प्रस्तावना, पृ० २-३।

२. देखिए, 'ऋग्वेद', ६/२६/६, २/२०/६, ८/१०/८ आदि।

३. 'भारतः...' (टांगे), पृ० ११४।

४. 'ऋग्वेद', १०/६०/१२।

५. 'श्रीमद्भगवद्गीता' ६/३२।

वर्ग-विभक्त समाज में सस्कृति के वर्गीय स्वरूप की व्याख्या करते समय उत्साहवश कुछ माक्सवादी मध्य युग की समूची सस्कृति को प्रतिक्रियावादी मान बैठते हैं।<sup>१</sup> ऐसे लोगों को मध्ययुगीन घोषित जनता की चेतना का स्वरूप स्पष्ट नहीं होता। वे भाषा को "भारतीय जनता की महान् रचना"<sup>२</sup> कह कर भी वैदिक और सस्कृत भाषाओं को "शोषक वर्गों की कृति" बता सकते हैं।<sup>३</sup> मध्य-युगीन समाज में प्रगतिशीलता की खोज करते हुए उन्हें श्रमजीवी जनता द्वारा गढ़े गये थोड़े-से गीत<sup>४</sup> और "शिकार की तकनीक के अंगन्यासों"<sup>५</sup> से पैदा हुए थोड़े-से नृत्य मिलते हैं।

सत्य के ऐसे एकांगी दर्शन का एक ज्वलन्त उदाहरण आर० पी० सर्राफ द्वारा व्याख्यापित "माक्सवाद" है। यह ठीक है कि पतनशील शोषक वर्ग जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में भ्रष्टता, कामुकता और व्यभिचार फैलाता है। किन्तु वह मात्र यही करता है, यह समझ ठीक नहीं है। श्री सर्राफ की व्याख्या के अनुसार आदिम सामुदायिक अवस्था ("शिकार की तकनीक के अंगन्यासों") को छोड़ कर समाज में कभी कोई श्रेष्ठ मूल्य नहीं विकसित हुए, वर्ग समाजों की भूमिका केवल भ्रष्टीकरण की भूमिका है।

इस समझदारी के अनुसार वर्ग समाजों में जनता केवल उत्पादक श्रमशक्ति (बैल और घोड़ा) होती है। इस भौतिक आधार पर सांस्कृतिक अधिरचना का निर्माण करता है शोषक वर्ग। धर्म, परंपरा, जाति-व्यवस्था आदि इन्हीं सांस्कृतिक प्रयत्नों का परिणाम हैं। अधिरचना और सस्कृति के क्षेत्र में जनता की कोई सक्रिय भूमिका नहीं होती, वह केवल निष्क्रिय प्रतीता होती है। इसलिए 'शिकार की तकनीक के अंगन्यासों' से लोगों ने लोक-नृत्य विकसित किये तो सामन्तों ने उसे 'व्यभिचार और कामुकता का माध्यम बना कर भ्रष्ट कर दिया।'<sup>६</sup> जनता कुछ न कर सकी, चुपचाप देखती रह गयी। भत्ता भेद, बकरी, गधे, बैल भी सस्कृति की रचना करते हैं।

इस मान्यता से यही निष्कर्ष निकलेगा कि सस्कृति और इतिहास की रचना मुट्ठी भर शोषक वर्ग के द्वारा होती है। यह बात भौतिक आधार और सामाजिक

१. 'दि इंडियन मोमाइटी' पृ० ३७१।

२. उपर्युक्त, पृ० ४०७।

३. उपर्युक्त, पृ० ४१३।

४. उपर्युक्त, पृ० ४३३।

५. उपर्युक्त, पृ० ४३५।

६. उपर्युक्त, पृ० ४३६।

## ५६ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

उत्पादन के क्षेत्र में कुछ कम और सांस्कृतिक विकास के सन्दर्भ में पूरी तरह सामूहिक होती है। इस प्रकार, ऐतिहासिक विकास (अधिरचना के क्षेत्र में खासकर) किन्हीं प्रगतिशील शक्तियों द्वारा परिचालित नहीं होता, वह एकान्ततः गिने-चुने शासकों की इच्छा का परिणाम होता है।

माक्सवादी समझदारी ऐसी एकांगी नहीं है। उसके अनुसार, आज के शोषक वर्गों का उदय कल एक क्रांतिकारी और प्रगतिशील भूमिका के साथ हुआ था। "उसकी क्रांतिकारिता और प्रगतिशीलता का सम्बन्ध जनता के हितों से था।" उसकी सामाजिक भूमिका में निहित यह द्वन्द्वात्मकता उसकी सांस्कृतिक भूमिका को, अधिरचना के निर्माण में उसके अवदान को भी स्पष्ट करती है। अतः उसके सांस्कृतिक अवदान की कोई अनन्यवादी व्याख्या माक्सवादी नहीं हो सकती, उसमें उत्साह का अतिरेक और सरलीकरण की धुन चाहे जितनी हो। अस्तु।

विज्ञान ने मानव-चेतना को अन्धविश्वास-युग की चेतना के बिराकुल विपरीत ला खड़ा किया है। मनुष्य सत्य के वस्तुगत स्वरूप को पहचान गया है। इसलिए पदार्थ जगत् पर आत्म का प्रक्षेपण करने के स्थान पर अपनी चेतना के वस्तुगत रहस्यों से भी परिचित होने लगा है। अन्धशक्तियों से मुक्त होने के साथ मनुष्य की सचेतन भूमिका घट गयी है। वह प्रकृति का प्रतिद्वन्द्वी बन बैठा है। आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र मनुष्य की कर्मशक्ति की नियामक भूमिका को मनुष्य का सबसे बड़ा मूल्य मानकर चलने के नाते ही सौन्दर्य-सृजन में मनुष्य को प्रकृति का सफल प्रतिद्वन्द्वी मानता है। रचयिता होने का मानवीय भाव विज्ञान की देन है। यदि मनुष्य रचयिता न होता तो उसने बाहर के सौन्दर्य-जगत् का कोई मूल्य न होता। यह मूल्यवत्ता ही नये सन्दर्भों में मानवीय कर्तृत्व से जुड़ कर नये दायित्व-बोध को जन्म देती है।

धर्म के काल में सामाजिक-सांस्कृतिक विरोध धरम अवस्था में नहीं होता। इसलिए इस विरोध के प्रति सजग और सक्रिय प्रतिरोध की भी उसनी गुंजाइश नहीं होती। यही कारण है कि प्राचीन ग्रन्थों का एकांगी मूल्यांकन हमेशा भ्रम पैदा करता है। प्राचीन धर्म और सस्कृति का अध्ययन करते समय हमारे सामने वर्गों के आपसी टकराव और समन्वय की दोहरी भूमिका प्रकट होती है।

शासन-तत्त्व पर प्रत्यक्ष आधिपत्य होने के कारण शत्रिय समस्त सम्पदा का स्वामी होना था। उसे किसी चीज की कमी नहीं थी, इसलिए निष्काम कर्म का सन्देश देता था, अगोचर और कल्पनातीत ब्रह्म की बातें करता था। किन्तु ब्राह्मण वर्ग के महारणों के बीच दारिद्र्य का द्वीप होता था। वह विद्या-दान करता,

शस्त्रास्त्र-संचालन की दीक्षा देता और सारथी बनता था। उसे जीवन में सुख भी मिलता था, लेकिन यह सुख-भोग उसकी अपनी इच्छा पर निर्भर न था। जीवन में अनिश्चय की स्थिति बनी रहती थी। इसलिए वह 'धनाशदानसूक्त' लिखता था, दान-दाक्षिण्य का गुणगान करता था, पौढ़ियों तक चलने वाले यज्ञों और सत्रों का विधान करता था। उसका ईश्वर भी शरीरी था; वह अवतार ग्रहण कर खाता-खेलता हुआ लीलाएँ करता था।

अपनी आर्थिक परिस्थितियों की (अस्पष्ट) प्रेरणा से मनुष्य निष्कर्ष निकालता था, किन्तु उसके सभी निष्कर्षों का एकमात्र कारण उसकी सामाजिक या आर्थिक परिस्थितियाँ नहीं होती थीं। 'कर्मण्येवाधिकारस्ते मा फलेषु कदाचन' केवल शोषक वर्ग का मंत्र न था। इसमें प्रकृति के आर्तक का प्रतिबिम्ब भी मौजूद है। कर्म करना मनुष्य का काम है। फल उसके वश में नहीं है। व्यक्तिगत कर्म का संबंध, व्यक्ति की कर्म-चेतना से है, किन्तु उस कर्म के फल की प्राप्ति व्यक्ति से पृथक् शक्ति पर निर्भर है, इसे चाहे ईश्वर कह लें, प्रकृति कह लें या समाज कह लें। विज्ञान जिसे जान-गहवान कर प्रकृति और समाज (वस्तुगत संसार) कहता है, धर्म उसे नहीं जानता और उस पर रहस्य का पर्दा डाल कर उसे ईश्वर कहता है। यह अनभिज्ञता, प्रकृति के आगे मनुष्य की यह सर्वोद्गीर्ण परवक्षता ही धर्म की चेतना के गहन अन्तर्विरोध का मुख्य कारण है।

धर्म की चेतना के अन्तर्विरोध का दूसरा कारण है समाज और श्रम का पिछड़ापन। अन्याय और उत्पीड़न का आधार सामाजिक था किन्तु उसका जीवन में अन्त सम्भव नहीं था। परस्परविरोधी हितों के परस्पर बहिष्कारी चरित्र को न समझ कर मनुष्य उनमें समन्वय करना चाहता था। इस प्रकार, जीवनानुभव और दार्शनिक समाधान में अन्तर्विरोध उत्पन्न हो गया। समन्वयवाद के प्रयत्नों से एक तरफ जहाँ धर्म की गमय चेतना अन्तर्विरोधों से ग्रस्त हुई, वहीं दूसरी ओर वर्गीय भूमि पर धके होकर समस्त मानवता की चिन्ताओं से जड़ने के नाते उसमें वर्गों का अतिक्रमण करने की क्षमता भी आ गयी। इसलिए धर्म के युग को वर्ग-विरोध का एकाधिकार मानना मार्क्सवाद के सरलीकरण का ही परिणाम है।

गोता का विश्लेषण करते हुए श्री डी. डी. कोमन्वी ने लिखा है कि गोता के माध्यम से "हमारे सामने विचारधाराओं का अद्भुत निहावलोकन-संश्लेषण प्रस्तुत होता है जो कई बातों में परस्परविरोधी थी।...प्रत्येक मत या सम्प्रदाय में जो

मर्वोत्तम है उसे इस प्रकार ले लिया गया है मानो वह परम प्रभु से प्राप्त हो।”<sup>१</sup> थोड़े-बहुत शब्दान्तर से यह बात सभी मध्ययुगीन कृतियों के सम्यन्ध में कही जा सकती है।

इस द्वन्द्वात्मक भावभूमि पर चिन्तन न करने से अन्धवृत्तियाँ पैदा होती हैं। धन्दावादी या निषेधवादी अतिवाद इसी अन्धवृत्ति का परिणाम होने के नाते एक किस्म का भाववाद है। श्री सर्राफ की तरह निषेधवादी दृष्टि से प्रेरित होकर सोवियत सभ में प्रो० नुसिनोव, क्रैपचेको लेविन आदि विद्वानों ने गोगोल की विश्वविख्यात कृति ‘मृतात्माएँ’ (Dead Souls) को “मू-दासों के शोषण को मूलवृद्ध करने का प्रयास” घोषित किया था। इनके मत का खडन करते हुए प्रो० मिखाइल लिफशिज़ ने लिखा था : “इस सन्दर्भ में प्रत्येक पाठक को यह कहने का अधिकार है : यदि साहित्य के इतिहास के बारे में भौतिकवाद का आपका व्यवहार सही है, तो सम्पत्तिशाली वर्गों के पतन के साथ-साथ कलात्मक साहित्य का सौन्दर्य-मूल्य भी नष्ट हो जाना चाहिए।”<sup>२</sup>

किन्तु हम जानते हैं कि व्यवहार में ऐसा नहीं होता। इसके दो कारण हैं। पहला यह कि समाज और चेतना की एक अवस्था का अकस्मात् किसी निश्चित तिथि पर पतन और नये रूप का उदय नहीं हो जाता। परिवर्तन एक प्रक्रिया है। नये तकाजों में उत्पन्न और विकसित होने वाले नये मूल्य बहुत समय तक पुराने तत्त्वों के साथ-साथ चलते रहते हैं। जन-चेतना में समाविष्ट होकर दोनों तत्त्व घुले-मिले होते हैं, उनमें दो-टूक विभाजन नहीं हो पाता। इसलिए अधिरचना के क्षेत्र में परिवर्तन की गति और भी धीमी होती है।

दूसरा यह कि अपने उदय-काल में प्रत्येक शासक वर्ग निश्चित हद तक प्रगति-शील भूमिका निभाता है। सामन्तवाद की प्रगतिशील भूमिका यह थी कि उसने असह्य लोगों को दासता से मुक्ति दियायी। उदीयमान शासक वर्ग की भूमिका केवल सभी प्रगतिशील हो सकती है जब उसके हित जनता के हितों से मेल खाते हों। ऐसे समय में शासक वर्ग जिन मूल्यों का विकास करता है, वे मानव-चेतना के नित्य और नैसर्गिक अंग बन जाते हैं।

शासन-सत्ता पर आधिपत्य कायम कर लेने के बाद शासक वर्ग की प्रगति-शील भूमिका का ह्रास होने लगता है। जैसे-जैसे शासक वर्ग सत्ता पर अपना कब्जा जमाता जाता है, जनता के हितों से उसका विरोध प्रबल और उग्र होने लगता है।

१. ‘नियक और यपार्थ’, (अनु०-नन्दकिशोर नवल), पृ० १६।

२. ‘नितरेवर एण्ड मार्किंगम’, (सं० ऐन्जेल पनोर्स), पृ० ८०।

उत्पादक शक्तियों और उत्पादन सम्बन्धों का द्वन्द्व निरन्तर विकासमान प्रक्रिया को नये-नये धरातलों पर पहुँचाता है। मानव-श्रम और श्रम के औजार संचित होते-होते जब नये रूपों में प्रकट होते हैं, तब समाज नये रूप में गठित होता है और चेतना नये रूप में प्रकट होती है। नयी चेतना के लिए भौतिक आधार निर्मित हो जाने पर और इस आधार पर अधिरचना के नये रूप का निर्माण हो जाने पर पुरानी चेतना की ऐतिहासिक भूमिका समाप्त हो जाती है। विज्ञान की चेतना ने जहाँ जीवन-जगत् के सभी प्रश्नों का सुसंगत समाधान प्रस्तुत करना आरम्भ कर दिया है, वहीं उसने यह भी प्रकट कर दिया है कि धर्म की प्रगतिशील सम्भावनाएँ आज समाप्त हो गयी हैं। विज्ञान वर्तमान युग की सामाजिक चेतना का रूप है। लेकिन धर्म और भाग्यवाद आज भी लोगों की चेतना पर हावी हैं। भाग्यवाद एक ओर सामर्थ्यहीन विवशता का परिणाम है तो दूसरी ओर मनुष्य की कर्मशक्ति को पगु बनाने का अस्त्र भी है। अपने विश्वप्रसिद्ध लेख 'समाजवाद और धर्म' में लेनिन ने लिखा है : "शोषकों के खिलाफ अपने संघर्ष में, अपनी शक्तिहीनता के कारण, शोषित वर्ग स्वर्ग में सुख भोगने के स्वप्न में विश्वास करने लगते हैं ; ठीक उसी प्रकार जैसे प्रकृति के विरुद्ध अपने संघर्ष में आदिम मनुष्य की शक्तिहीनता द्वारा देवी-देवताओं, शैतानों, जादू-टोने आदि का विश्वास उत्पन्न हुआ।"<sup>१</sup>

इस प्रकार, विज्ञान ने यह सिद्ध कर दिया है कि धर्म मनुष्य की शक्ति को नहीं, सीमा को व्यक्त करता है। अवनर जिस के शब्दों में, "...धर्म एक ऐसी स्थिति को प्रतिबिम्बित करता है जिसमें प्रकृति और समाज की शक्तियाँ मनुष्य पर हावी हैं..."<sup>२</sup>

आज जब विज्ञान ने हमारे ऐतिहासिक परिस्थिति-ज्ञान से उत्पन्न दायित्व, दिशा-बोध, प्रतिश्रुति, चेतन्य विचारधारा आदि को हमारे समस्त (भौतिक और आत्मिक) कार्यकलाप का नियामक बना दिया है, मानवीय असमर्थता को व्यक्त करने वाला धर्म अपनी सामाजिक भूमिका खो चुका है। आज के समाज में धर्म का पुन-रुत्थान यही तरीका चाहते हैं जो या तो सामाजिक विकास की सारभूत गति को नहीं समझते, और समझते हैं तो जाने-अनजाने उसे अवरुद्ध करना चाहते हैं।

इसीलिए लेनिन ने धर्म को वर्तमान समय में ऐसे लोगों का हथियार बताया

१. 'समाजवादी विचारधारा और संस्कृति', पृ० ६४।

२. 'मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट इस्थेटिक् एण्ड नाट्रक', पृ० ६३।

६० : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

है, “जो दूसरो की कमाई पर बसर करते हैं”। धर्म को मनुष्य का “व्यक्तिगत ग्रन्थ” घोषित कर देने की माँग करते हुए उन्होंने कहा कि वह “शोषकों को अपने अस्तित्व का औचित्य सिद्ध करने के लिए बहुत सस्ता उपाय बताता है... जनता के लिए धर्म अफीम है। धर्म एक प्रकार की रूहानी शराब है, जिसके नशे में पूर्वी के गुलाम अपनी इन्तानी हैसियत और इन्सान के योग्य जिन्दगी बसर करने की अपनी इवाहिश तक दुबा देते हैं।”<sup>१</sup>

लेनिन द्वारा की गयी धर्म-सम्बन्धी इस आलोचना में अन्याय और अन्याय को चुपचाप सहते जाने वाली भाग्यवादी चेतना के प्रति जो तीव्र विशोभ का है, वह मनुष्य को सक्रिय कर्त्ता बना कर अन्याय और उत्पीड़न का नाश करने प्रेरणा लिये है। मनुष्य की यह प्रेरणा विज्ञान की देन है जिसने उसे अपने विवे और अपने विचार के अनुसार अपने परिवेश की पुनर्रचना का सामर्थ्य प्रदान किया है। विज्ञान मनुष्य को भौतिक और आत्मिक सम्भावनाओं के नये क्षितिज उद्घाटित करता है।

दूसरे शब्दों में, बौद्धिकता की बढ़ती हुई युगीन भूमिका वैज्ञानिक चेतना की देन है। विज्ञान का यह युग प्रकृति और समाज की शक्तियों पर मनुष्य की विजय से आरम्भ होता है।

सत्य के प्रति मनुष्य की जिज्ञासा उसके बौद्धिक विकास का सर्वप्रमुख कारण है। मनुष्य का वैचारिक चिन्तन उसके सुलभ तथ्यों पर आधारित होता है। मध्य युग में वर्तमान निगमनमूलक विज्ञान नहीं था। इसलिए मनुष्य सत्य के वस्तुनिष्ठ स्वरूप को पहचान नहीं सका था। कल तक वह जिन नदियों की अपने जीवन पर प्रत्यक्ष प्रभाव डालने वाली चीजों के रूप में देखता था, आज वह उनके रहस्य जान कर उनके मानवीय उपयोग के लिए प्रयत्नशील है।

विज्ञान ने ज्ञान के सभी क्षेत्रों में मनुष्य के सामने असंख्य तथ्य उजागर कर दिये हैं। प्राकृतिक प्रक्रियाओं में सम्बन्धित तथ्यों की जानकारी ने मनुष्य को सत्य के वस्तु-गत स्वरूप का ज्ञान कराया। प्रकृति (पृथ्वी और सौर-मंडल ही नहीं, हजारों सौर-मंडलों वाली दस हजार से अधिक आकाशगंगाओं) के, विशाल प्रांमण में मनुष्य से स्वतंत्र वस्तुगत के नियम, गुण-धर्म और सम्बन्ध भी मनुष्य से स्वतंत्र होते हैं। ये गुण-धर्म और सम्बन्ध मानव-ज्ञान में प्रतिबिम्बित होते हैं। मनुष्य अपने अथ से आज उस

१. 'समाजवादी विचारधारा और संस्कृति', पृ० ६५।

धरातल पर पहुँच गया है जहाँ वह अपने मे स्वतंत्र इस विराट् वस्तुजगत् को सापेक्षता प्रदान करता है। अतएव, वस्तुजगत् की प्रक्रियाएँ मानव-संज्ञान में प्रतिबिम्बित हुए बिना मूल्यवत्ता धारण नहीं कर सकतीं।

दूसरी तरफ, मनुष्य की रचनात्मक शक्तियों को विज्ञान नये दायित्व-बोध से युक्त करता है और सक्रिय कर्त्ता की उसकी भूमिका को नया धरातल प्रदान करता है। विज्ञान मनुष्य को निष्क्रिय ग्राहीता नहीं मानता। मनुष्य की सक्रिय भूमिका प्रकृति में उसके हस्तक्षेप द्वारा ही नहीं, भाषा, संस्कृति, सौन्दर्य-बोध और इन सबके आधार—समाज—की रचना द्वारा भी प्रमाणित होती है।

मनुष्य की सजग भूमिका में वृद्धि उसकी भौतिक सीमाओं को तोड़ कर बौद्धिक विकास का मार्ग प्रशस्त करती है। मनुष्य का ज्ञान अन्धशक्तियों से मुक्त होकर उसकी सृजनात्मक भूमिका को और भी प्रबल अभिव्यक्ति देता है। इस प्रकार विज्ञान मनुष्य को केन्द्र में स्थापित कर देता है तथा उसे समूची प्रकृति की सर्वश्रेष्ठ उत्पत्ति और सम्यता, संस्कृति, सौन्दर्य-बोध आदि मानव-समाज से सम्बद्ध विशिष्ट मूल्यों का उत्पादक घटाता है। इस मूलभूत स्थिति को उजागर करते हुए विज्ञान हमें यह बोध कराता है कि "मनुष्य का सत्य पर कोई वश नहीं है। वह अपने आसपास की दुनिया बदल सकता है। वह अपने जीवन की स्थितियाँ बदल सकता है। किन्तु सत्य को वह उस रूप में नहीं बदल सकता जिस रूप में उसे वह उपयुक्त समझता है..."<sup>१</sup>

अपने स्वतंत्र पदार्थ जगत् को वह बदल भले न सकता हो, किन्तु उसका रूपान्तरण अवश्य कर सकता है। समाज और सम्यता की विभिन्न अवस्थाओं में इस रूपान्तरण के सारतत्त्व और उसमें निहित अन्तर्वस्तु, दोनों में भिन्नता होती है। सापेक्ष ही, "मनुष्य की चेतना केवल भौतिक जगत् को प्रतिबिम्बित ही नहीं करती, परन्तु उसका सृजन भी करती है।"<sup>२</sup> अर्थात् ठोस भौतिक स्थितियों के अलावा मनुष्य की आम चेतना भी मनुष्य के विकास को प्रेरित एवं निर्धारित करती है।

इस प्रकार, सम्पूर्ण मनुष्य की मृष्टि का केन्द्रीय प्रत्यक्ष घटक विज्ञान का गुण जिस नये मानववाद की प्रतिष्ठा करता है, वह अस्तित्व और वस्तुपरिप्रेक्ष्य में मनुष्य के आकलन का नतीजा है। वैज्ञानिक मानववाद अपने मानस-पूर्व में मनुष्य की सम्पूर्णता को मनुष्य के सबसे महान् मूल्य की चेतना अभिव्यक्त करता है।

१. 'फण्डामेंटल् ऑफ़ मार्क्सिज्म-लेनिनिज्म', पृ० ६६

२. 'क्लेबेटेड वर्क' खंड-३८, पृ० २१२।

है। मनुष्य जिस सौन्दर्य की सृष्टि करता है, वह उसकी इसी सजग भूमिका का परिणाम है। मनुष्य की यह सजगता ही उसे बाह्य-जगत् की शक्तिशाली पर हावी बनाती है। अन्धविश्वास के काल में वस्तुजगत् के बिम्ब मनुष्य पर हावी होते थे। इसके बिल्कुल उल्टे, विज्ञान के युग में, मनुष्य अपने अन्तर्जगत् में प्रतिबिम्बित होने वाले वस्तुजगत् के बिम्बों पर शासन करता है।

साहित्य में मनुष्य की सक्रिय कर्ता (Active Agent) की यह भूमिका बिम्ब ग्रहण की प्रक्रिया को तो जटिल बनाती ही है, बिम्बों में मुक्त साहचर्य, प्रतीकयत्ता आदि के अधिक सजग अन्यथाकरण (डिस्टार्शन) को भी सम्भव और अनिवार्य बनाती है। वस्तुजगत् का महत्त्व निर्णायक है, और किन्तु सौन्दर्य-सृष्टि में वस्तुजगत् के बिम्बों को मनुष्य अपने अनुरूप वस्तुता है। इससे कलात्मक सौन्दर्य के क्षेत्र में प्रत्यक्षों का ध्यापक पैमाने पर प्रवेश होता है। यही कारण है कि विज्ञान के काल में कला जिन अनेक दृष्टियों और विचार-बिन्दुओं से अधिक समृद्ध होती है, उनमें विचारधारा, सामाजिक प्रतिबद्धता और सजग कर्मण्यता का स्थान सर्वोपरि है।

अपनी सामान्य सजग भूमिका में वृद्धि के साथ-साथ मनुष्य अपनी श्रम-शक्ति का अधिक सार्वक उपभोग करता है। बाह्य जगत् मानवीय आवश्यकताओं की तुष्टि का साधन है। मूल्यवत्ता बाह्य जगत् की वस्तुओं से (मानवीय) विचारों के सम्बन्ध में प्रतिफलित होती है। मूल्यवत्ता का केन्द्र मनुष्य है, इसलिए "मूल्यों की प्रकृति की समस्या का समाधान इतिहास और खुद अपने निर्माता के वतीर मनुष्य की समझ-दारी पर, अपनी मकर्मक अन्तर्वस्तु में उसके विश्वास पर निर्भर है।"<sup>१</sup>

मनुष्य की यह द्वन्द्वात्मक भूमिका—निर्माता की सकर्मक अन्तर्वस्तु और दूसरे उत्पन्न समस्त की द्वन्द्वात्मकता—समग्र रूप में मानवीय कार्यकलाप का निर्धारण करती है। अर्थात् मनुष्य का चिन्तन व्यवहार से उत्पन्न और व्यवहार का नियामक है। ज्ञान और व्यवहार में द्वन्द्वात्मक एवता है। मनुष्य की सजग भूमिका और सकर्मक अन्तःप्रकृति का ज्ञानात्मक स्वरूप तीन घरातलों पर प्रबल होता है :

१. वस्तु का ढोल, अर्थात् ज्ञान ;
२. उसे व्यवहार में, भौतिक रूप में, हासिल करने की इच्छा ; तथा
३. कर्म का उद्देश्य और मुनिश्चित कार्यक्रम, अर्थात्, 'वस्तु' के रूपान्तरण से सम्बद्ध 'आत्म' की योजना।<sup>२</sup>

१. 'फण्डामेंटल् ऑफ़ मार्किस्ट-लेनिनिस्ट फिलॉसफी, पृ० २४६।

२. यही, पृ० २४५।

मानव कर्म की सही दिशा और भूमिका के लिए तीनों का पूर्वापर क्रम अनिवार्य है। हम जिस 'वस्तु' या 'प्रक्रिया' को परिवर्तित (रूपान्तरित) करना चाहते हैं, उसका वायवी और खंड-ज्ञान हमारे व्यवहार को प्रमित करता है। अगर कर्त्ता की अपनी भूमिका के प्रति उदासीन होकर हम 'वस्तु' के रूपान्तरण की इच्छा गँवा दें तो धर्म-कर्म में प्रवृत्त न हो सकेंगे। और यदि हमारे पास इस रूपान्तरण की सम्यक् योजना न होगी, अपने कर्म के औचित्य और उद्देश्य के प्रति अस्पष्टता होगी या किसी सुनिश्चित कार्यक्रम का अभाव होगा तो हम अपना लक्ष्य पा नहीं सकेंगे। कहने का तात्पर्य यह है कि इनमें से किसी एक का भी अभाव मानव-कर्म की दिशा और भूमिका को कुठित करता है। इस प्रक्रिया को, लेनिन के शब्दों में, यों कह सकते हैं :

“जीवन्त चिन्तन से अमूर्त चिन्तन तक और फिर अमूर्त चिन्तन से व्यवहार तक—सत्य के, वस्तुगत यथार्थ के ज्ञान की प्रक्रिया ऐसी ही द्वन्द्वात्मक है।”<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि विज्ञान ने ज्ञान और धर्म, दोनों स्तरों पर मनुष्य की सचेतन सहभागिता को अत्यन्त उच्च धरातल पर पहुँचा दिया है। आज मनुष्य का निःसीम गरिमामण्डित रचनात्मक स्वरूप समाज और साहित्य दोनों धरातलों पर समान रूप से व्यक्त हो रहा है। सामाजिक धरातल पर इसकी अभिव्यक्ति अनन्त काल से चले आ रहे अन्धकार और उत्पीड़न के विरुद्ध विश्व-मानवता के निर्णायक जेहाद के रूप में हो रही है। मनुष्य को इस नयी भूमिका की पहचान के प्रयत्न में जो विभिन्न साहित्यिक प्रवृत्तियाँ, शैलियाँ और आन्दोलन ममय-ममय पर प्रकट हुए, उन्हीं के बीच से विकसित होकर वैज्ञानिक मानववाद मनुष्य को निःसीम रचनात्मकता की व्यक्त करता है। यह कहने की जरूरत नहीं कि साहित्यिक सीमाओं के अतिक्रमण की क्षमता दृष्टि की वैज्ञानिकता पर निर्भर होती है। मनुष्य ने यह क्षमता स्वयं अपने धर्म द्वारा अर्जित की है।

यह ध्यान देने की बात है कि विज्ञान जिस गति से मनुष्य को अन्धशक्तियों से मुक्त कर रहा है, उसी गति से मनुष्य की परिवर्तनकारी और सृजनात्मक भूमिका में भी अभिवृद्धि हो रही है। विज्ञान द्वारा प्रस्तावित मनुष्य की यह भूमिका उसे अधिकाधिक अपने से बाहर निकल कर वस्तुगत यथार्थ से जुड़ने के लिए प्रेरित कर रही है। व्यवहार ही मनुष्य की कमौटी है। इसलिए मनुष्य को अपनी नयी भूमिका का निर्वाह व्यवहार में करना पड़ता है। व्यवहार मनुष्य की नया मूल्य प्रदान करता है। सत्य के वास्तविक स्वरूप की समझ, अपने मूल्य को पाने की इच्छा, अपने

है। मनुष्य जिस सौन्दर्य की सृष्टि करता है, वह उसकी इसी सजग भूमिका का परिणाम है। मनुष्य की यह सजगता ही उसे बाह्य-जगत् की शक्तियों पर हावी बनाती है। अन्धविश्वास के काल में वस्तुजगत् के बिम्ब मनुष्य पर हावी होते थे। इसके विन्कुल उल्टे, विज्ञान के युग में, मनुष्य अपने अन्तर्जगत् में प्रतिबिम्बित होने वाले वस्तुजगत् के बिम्बों पर शासन करता है।

साहित्य में मनुष्य की सक्रिय कर्ता (Active Agent) की यह भूमिका बिम्ब ग्रहण की प्रक्रिया को तो जटिल बनाती ही है, बिम्बों में मुक्त साहचर्य, प्रतीकवत्ता आदि के अधिक सजग अन्वयाकरण (इन्स्टार्शन) को भी सम्भव और अनिवार्य बनाती है। वस्तुजगत् का महत्त्व निर्णायक है, और विन्तु सौन्दर्य-सृष्टि में वस्तुजगत् के बिम्बों को मनुष्य अपने अनुरूप वरतता है। इससे कलात्मक सौन्दर्य के क्षेत्र में प्रत्यक्ष का व्यापक पैमाने पर प्रवेश होता है। यही कारण है कि विज्ञान के काल में कला जिन अनेक दृष्टियों और विचार-बिन्दुओं से अधिक समृद्ध होती है, उनमें विचारघाट, सामाजिक प्रतिषद्धता और सजग कर्मण्यता का स्थान सर्वोपरि है।

अपनी सामान्य सजग भूमिका में वृद्धि के साथ-साथ मनुष्य अपनी श्रम-शक्ति का अधिक सार्थक उपयोग करता है। बाह्य जगत् मानवीय आवश्यकताओं की सृष्टि का साधन है। मूल्यवत्ता बाह्य जगत् की वस्तुओं से (मानवीय) विचारों के सम्बन्ध में प्रतिफलित होती है। मूल्यवत्ता का केन्द्र मनुष्य है, इसलिए "मूल्यों की प्रकृति की समस्या का समाधान इतिहास और खुद अपने निर्माता के धर्तौर मनुष्य की समझ-दारी पर, अपनी सकर्मक अन्तर्वस्तु में उसके विश्वास पर निर्भर है।"<sup>१</sup>

मनुष्य की यह द्वन्द्वात्मक भूमिका—निर्माता की सकर्मक अन्तर्वस्तु और द्रव्य से उत्पन्न समझ की द्वन्द्वात्मकता—समग्र रूप में मानवीय कार्यकलाप का निर्धारण करती है। अर्थात् मनुष्य का चिन्तन व्यवहार से उत्पन्न और व्यवहार का नियामक है। ज्ञान और व्यवहार में द्वन्द्वात्मक एकता है। मनुष्य की सजग भूमिका और सकर्मक अन्तःप्रकृति का ज्ञानात्मक स्वरूप तीन घरातलों पर प्रकट होता है :

१. वस्तु का ठोस, अस्पष्ट ज्ञान ;
२. उसे व्यवहार में, भौतिक रूप में, हासिल करने की इच्छा ; तथा
३. कर्म का उद्देश्य और मुनिश्चित कार्यक्रम, अर्थात्, 'वस्तु' के रूपान्तरण से सम्बद्ध 'आत्म' की योजना ।<sup>२</sup>

१. 'फण्डामेण्टल् ऑफ़ मार्क्सिस्ट-लेनिनिस्ट फिर्नॉमफी, पृ० २४६।

२. वही, पृ० २४५।

मानव कर्म की सही दिशा और भूमिका के लिए तीनों का पूर्वापर क्रम अनिवार्य है। हम जिस 'वस्तु' या 'प्रक्रिया' को परिवर्तित (रूपान्तरित) करना चाहते हैं, उसका वापसी और खंड-ज्ञान हमारे व्यवहार को भ्रमित करता है। अगर कर्ता की अपनी भूमिका के प्रति उदासीन होकर हम 'वस्तु' के रूपान्तरण की इच्छा गंवा दें तो धर्म-कर्म में प्रवृत्त न हो सकेंगे। और यदि हमारे पास इस रूपान्तरण की सम्यक् योजना न होगी, अपने कर्म के औचित्य और उद्देश्य के प्रति अस्पष्टता होगी या किसी सुनिश्चित कार्यक्रम का अभाव होगा तो हम अपना लक्ष्य पा नहीं सकेंगे। कहने का तात्पर्य यह है कि इनमें से किसी एक का भी अभाव मानव-कर्म की दिशा और भूमिका को कुठित करता है। इस प्रक्रिया को, लेनिन के शब्दों में, यों कह सकते हैं :

"जीवन्त चिन्तन से अभूत चिन्तन तक और फिर अभूत चिन्तन से व्यवहार तक—सत्य के, वस्तुगत यथार्थ के ज्ञान की प्रक्रिया ऐसी ही द्वन्द्वात्मक है।"<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि विज्ञान ने ज्ञान और धर्म, दोनों स्तरों पर मनुष्य की सचेतन सहभागिता को अत्यन्त उच्च धरातल पर पहुँचा दिया है। आज मनुष्य का निःसीम गरिमागण्डित रचनात्मक स्वरूप समाज और साहित्य दोनों धरातलों पर समान रूप से व्यक्त हो रहा है। सामाजिक धरातल पर इसकी अभिव्यक्ति अन्तःकाल से चले आ रहे अन्धकार और उत्पीड़न के विरुद्ध विश्व-मानवता के निर्णायक जेहाद के रूप में हो रही है। मनुष्य की इस नयी भूमिका की पहचान के प्रयत्न में जो विभिन्न साहित्यिक प्रवृत्तियाँ, शैलियाँ और आन्दोलन समय-समय पर प्रकट हुए, उन्हीं के बीच से विकसित होकर वैज्ञानिक मानववाद मनुष्य की निःसीम रचनात्मकता को व्यक्त करना है। यह कहने की जरूरत नहीं कि साहित्यिक सीमाओं के अतिक्रमण की क्षमता दृष्टि की वैज्ञानिकता पर निर्भर होती है। मनुष्य ने यह क्षमता स्वयं अपने धर्म द्वारा अर्जित की है।

यह ध्यान देने की बात है कि विज्ञान जिस गति से मनुष्य को अन्धरात्रियों से मुक्त कर रहा है, उसी गति से मनुष्य की परिवर्तनकारी और सृजनात्मक भूमिका में भी अभिवृद्धि हो रही है। विज्ञान द्वारा प्रस्तावित मनुष्य की यह भूमिका उसे अधिप्राधिक अपने से बाहर निकल कर वस्तुगत यथार्थ से जुड़ने के लिए प्रेरित कर रही है। व्यवहार ही सत्य की कसौटी है। इसलिए मनुष्य को अपनी नयी भूमिका का निर्वाह व्यवहार में करना पड़ता है। व्यवहार मनुष्य को नया मूल्य प्रदान करता है। सत्य के वास्तविक स्वरूप की समझ, अपने मूल्य को पाने की इच्छा, अपने

प्रान्तव्य द्येय के न्यायसंगत होने का बोध और उसे व्यवहार में हासिल करने की योजना—मनुष्य की कर्मशक्ति को गुणात्मक दृष्टि से नये धरातल पर पहुँचाने वाला यह नया मूल्य विज्ञान की देन है ।

इस नये मूल्य को आत्मसात् करके चलने वाला साहित्य अपने सामाजिक दायित्व से भाग नहीं सकता । विज्ञान द्वारा प्रस्तावित इस नये मूल्य के आविर्भाव के साथ साहित्य की सामाजिक भूमिका में गुणात्मक अभिवृद्धि होती है । समाजवादी यथार्थवाद की कला के सम्बन्ध में मनुष्य के दायित्व-बोध की सर्चा करते हुए कैंपबेर्नो ने लिखा है, "नये समाज की रचना का दायित्व और हमारे युग का लोकप्रिय मुक्ति आन्दोलन, ये दो चीजें सम-सामयिक जनवादी कला, समाजवादी-यथार्थवाद की कला के विकास की प्रभावशाली प्रेरणाएँ हैं ।"<sup>१</sup>

सामाजिक परिवर्तन और न्याय की आकांक्षा वर्तमान युग के सन्दर्भों की सही पहचान पर निर्भर है । सारा समाज, भूखा, नंगा, प्रताड़ित और असुरक्षित है । युगों से चला आ रहा समाज का अन्तर्विरोध आज उग्रतम रूप में प्रकट हो रहा है । मनुष्य अपनी सजग भूमिका और सामाजिक दायित्व के प्रति सचेत हो और श्रम तथा सम्पत्ति के बीच के शाश्वत अन्तर्विरोध को समझ कर इसे दूर करने के एकमात्र समाधान—निजी सम्पत्ति के उन्मूलन—की ओर प्रवृत्त हो । इससे जहाँ सामान्य थमजीवी जनता का हित होता है, वहाँ सम्पत्तिशाली लोगों का अहित । हिताहित-विवेक से परिचालित मनुष्य अपनी अस्मिता बनाये रखने के लिए हर सम्भव प्रयास करता है । फलतः सम्पत्तिशाली वर्ग विज्ञान द्वारा प्रदर्शित मनुष्य की सकर्मक भूमिका पर कुठाराघात करता है ।

साहित्य सामाजिक घटना है, इसलिए मानव-समाज के आन्तरिक द्वन्द्व उसमें प्रतिबिम्बित होते हैं । विज्ञान की चेतना को धारण करने वाली साहित्य-दृष्टियाँ मानवीय श्रम और समाज का पक्ष लेती हैं और मनुष्य की दिव्य-ऐतिहासिक भूमिका को अपना केन्द्रीय विषय बनाती हैं । मानव समाज और चेतना के विकास के इस स्थाभाविक तर्क को अस्वीकार करके घसने वाली दृष्टियाँ मनुष्य को पराङ्-भुछी बनाती हैं । मनुष्य अपनी रचनात्मक क्षमताओं को पहचान कर कर्मक्षेत्र में उतरे, यह उनके लिए भय का विषय है । अतः वे परिजीवन की द्वन्द्वात्मक प्रकृति के स्थान पर स्पष्टि और समष्टि में दिशाही देने वाले ऊपरी विरोध को वास्तविक विरोध बना

कर पेश करनी हैं। उनके अनुसार, व्यक्ति और समाज के बीच का विरोध ही वास्तविक विरोध है।

फ्रायड एक ऐसे ही विचारक हैं जिन्होंने परिजीवन के क्रम में परिलक्षित होने वाले इस विरोधाभास को अपने मनो-विश्लेषण का मूलधार बनाया है। उनकी मान्यता है कि सामाजिक निषेधों के कारण मनुष्य की वासनाएँ अतृप्त रह जाती हैं। चेतन मन में अतृप्त रह जाने वाली वासनाएँ तरह-तरह की कुण्ठाओं और प्रणियों के रूप में अवचेतन मन में विद्यमान रहती हैं। वह इन्हीं को स्वप्न और कला का उत्स मानते हैं। अतः उनके अनुसार क्या कला, क्या धर्म और क्या स्वप्न सभी की उत्पत्ति मानवीय दुर्बलताओं और धुइताओं से होती है।<sup>१</sup> दमित वासनाओं की तुष्टि के माध्यम स्वप्न मूलतः असामाजिक होते हैं। कला समाज द्वारा स्वीकृत माध्यम है। सामान्य लोगो के पास यह माध्यम नहीं होता। इसलिए सामान्य व्यक्ति अपनी इन भावनाओं को स्वप्नों के जरिये तुष्ट करता है और कलाकार अपनी कला द्वारा। इस तरह, समस्त कला शुद्ध और कठित मनुष्य की दमित वासनाओं की अभिव्यक्ति के सिवा कुछ नहीं है। अलग-अलग समाजों में सामाजिक निषेधों का क्या स्वरूप रहा है, यह तत्कालीन कला से मालूम हो सकता है।

फ्रायड की 'दमित' वासनाओं को एडलर ने 'हीन भावना' रमा दिया। उनके मतानुसार, कलाकार सामाजिक दृष्टि से दुर्बल और अनुपयोगी प्राणी होता है। अपनी कला के जरिये वह समाज में अपनी सत्ता प्रमाणित करता है। इसलिए कला शक्ति-पूति का माध्यम है।

युग इन प्रणियों और हीनताओं को भिन्न दृष्टि से देखते हैं। वे मानते हैं कि 'वैयक्तिक आकांक्षाओं की पूति और सामाजिक अथवा समस्त मानवता की अभिलाषाओं की पूति'—इन दो प्रकार की इच्छाओं और चुनौतियों के द्वन्द्व से कला का जन्म होता है। व्यक्ति ऊपर रहे और समाज नीचे, यह सावधानी युग ने भी बरती है। इसीलिए वे प्रतिपादित करते हैं कि सामूहिक भावों की अभिव्यक्ति से कलाकार का व्यक्तित्व उपेक्षित रह जाता है। यह हमेशा कलाकार व्यक्ति के दुःख का कारण बनती है। चेतना सामूहिक अवचेतन का परिणाम है। किन्तु सामाजिक प्रक्रिया कलाकार व्यक्ति को पीड़ित करती है। यह पीड़ा कलाकार को मृजन की उद्दाम आवांशा से भर देती है। ऐंगो स्थिति में कलाकार का मृजन समस्त प्राणिजगत् की आकांक्षाओं को तृप्त करता है। अतएव, कलाकार व्यक्ति के मन का प्रतिरूप सामूहिक तुष्टि का कारण बनता है।

१. देखिए, 'मनोविश्लेषण और मानसिक क्रियाएँ', पृ० १६२-६३, १७०-७१, १८४, १८६, १८८ आदि।

यह सही है कि मनोविश्लेषणशास्त्र ने सतह पर दिखायी देने वाली वृत्तियों के साथ अधिक अन्तरंग 'चित' (इड) को रेखांकित करके मानव-चेतना के नये आयाम उद्घाटित किये हैं। किन्तु मनुष्य के विकास की प्रक्रियाओं और समस्याओं से ध्यान हटा कर व्यक्ति और समाज के विरोध को आधार मानने के कारण उसमें मनुष्य की हीनताओं, सुद्रताओं और कुण्ठाओं को ही मनुष्य और कला का सबसे श्रेष्ठ मूल्य माना गया है। समाज और संस्कृति का निषेध करने वालों इन दार्शनिक प्रतिपत्तियों को आधार मान कर भारत के एक आधुनिक चिन्तक ने लिखा है - "एक बिन्दु ऐसा है जहाँ कला का मार्ग संस्कृति के मार्ग से जलग हो जाता है। संस्कृति का आधार समाज है, उसका सत्य व्यापक सत्य है और उसकी दृष्टि भी तदनुकूल है। पर कला का क्षेत्र विशिष्ट का क्षेत्र है। उसका सत्य विशिष्ट, अद्वितीय और मौलिक सत्य है, और उसकी दृष्टि भी वैसी ही एक और अद्वितीय।"<sup>१</sup>

मनुष्य के विकास की आम प्रक्रियाओं से इस साहित्य-दृष्टि की संगति नहीं है। इस मान्यता से यह निष्कर्ष निकलता है कि श्रेष्ठ कला सांस्कृतिक बोध से और श्रेष्ठ संस्कृति सौन्दर्य-बोध से रहित होती है। व्यक्ति और समाज में विरोध की या परिणति न केवल मनुष्य की कर्मशक्ति को पंगु बनाती है, वरन् उसे वापस पशुवा जीवन की दिशा में ले जाने की आकांक्षा भी व्यक्त करती है। समाज और संस्कृति का गहरा सम्बन्ध है। मनुष्य का विकास सामान्य के धरातल पर होता है, अद्वितीय के धरातल पर नहीं। जो लोग इस बात को स्वीकार नहीं करते, वे मनुष्य के निष्क्रिय और पंगु बनाने का काम करते हैं। रूथ बेनेडिक्ट ने इस तरह की समझदारों का खण्डन करते हुए ठीक ही कहा है कि : "व्यक्ति की समस्या का समाधान संस्कृति और व्यक्ति के बीच बँध प्रतिपादित करके नहीं, बल्कि दोनों की परस्पर निर्भरता स्थापित करके ही किया जा सकता है।" इसका कारण यह है कि "कोई भी व्यक्ति एक संस्कृति के बगैर, जिसमें वह शरीक हो, अपनी आवश्यकताओं के द्वार तक भी नहीं पहुँच सकता।"<sup>२</sup>

कला और सौन्दर्य का क्षेत्र इसका अपवाद नहीं है। इस मान्यता के आधार पर हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि मनुष्य को अपनी रचनारमक सम्भावनाओं को भूर्त रूप देने के लिए सामाजिक-सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का अंग बनकर रहना पड़ेगा समाज में रहकर, सामाजिक दायित्व-बोध से सम्पन्न होकर ही मनुष्य अपनी मृजना

१. 'आत्मनेपद', पृ० २१७।

२. 'पेण्डगे ऑफ कल्चर', पृ० २३४।

त्मक वृत्तियों को परितोष प्रदान कर सकता है। अतः मनुष्य के रचनात्मक व्यवहार और सामाजिक दायित्व की स्वीकृति दोनों एक सिक्के के दो पहलुओं की भाँति अभिन्न हैं।

इसके विपरीत, मनुष्य को प्रवाह-पतित, हीन-कुण्ठित वृत्तियों के पुञ्ज के रूप में देखने वाली दृष्टियाँ उसे समाज, सभ्यता और संस्कृति से ही पराङ्मुख नहीं बनाती, इन सबके आधार—धर्म—के प्रति तिरस्कार का भाव भी उत्पन्न करती हैं। दृष्टियाँ इस तथ्य से आँख मूँद लेनी हैं कि धर्म के बिना मनुष्य अपना मानवीय विकास नहीं कर सकता। हेनरी जे० कोरेन के मतानुसार मनुष्य खुद अपना अधिकाधिक मानवीय विकास तभी कर सकता है, जब वह वस्तुगत प्रकृति को अधिकाधिक अपने धर्म का आधार बनाता चले।<sup>१</sup>

धर्म (धर्म) के प्रति तिरस्कार का भाव रखने पर मनुष्य की सृजनात्मक वृत्तियाँ कुण्ठित होती हैं। इससे जीवन में निरुद्देश्यता पैदा होती है। और यह कहने की जरूरत नहीं कि निरुद्देश्य होकर न कोई मनुष्य जी सकता है, न कोई समाज या साहित्य। पश्चिम जगत् में इस तरह के निरुद्देश्य साहित्य का अधिक प्रचार है। उद्देश्यहीन साहित्य समाज का निषेध करता है, और जनता के सौन्दर्य-योग के उन्नयन के दायित्व से मुक्त होता है। यह शुद्ध रूप में कलाकार की आंतरिक वृत्तियों का प्रतिफलन और स्वयंसाध्य होता है। यह समझ में नहीं आता कि ऐसे 'विशिष्ट' और 'अद्वितीय' साहित्य से कलाकार अपनी सामाजिक उपयोगिता कैसे प्रमाणित करता है।

यह कोई सयोग की बात नहीं है कि निराशा, कुण्ठा, व्यक्तिवाद आदि समाज-विरोधी वृत्तियों का प्रचार करने वाला पश्चिमी साहित्य आज समाज का पहचान भूल गया है। सन् १९६० के बाद से इस साहित्य में अस्मिता का आन्दोलन बढ़ रहा है। हालाँकि अस्मिता का प्रश्न इस साहित्य का "अन्तर्गत विषय" है, फिर भी यह इन सब में केन्द्रीय विषय है।<sup>२</sup> व्यक्ति की 'विशिष्टता', 'अद्वितीयता' और 'मौलिकता' जब अधिक बढ़ जाती है तब अजनबीपन पैदा होता है। मनुष्य जब नदी के बीच द्वीप बन जाता है, इतिहास की गतिमयता के विरुद्ध खड़ा हो जाता है तब अजनबीपन अस्मिता का संकट बन कर प्रकट होता है।

१. 'मीक्स एण्ड दि आर्थेटिक मैन', पृ० ३०।

२. 'नितरेपर इन अपहेवल : बेस्ट जर्मन राइटिंग एण्ड दि क्रेजियु मैन' पृ० VII।

सामाजिक संकट के बढ़ने के साथ-साथ इतिहास और मानव-विरोधी शक्तियाँ समाज में अलग-थलग पड़ने लगती हैं। जब ये शक्तियाँ इतिहास के प्रवाह में द्रोप बन जाती हैं तब जीवन से उनका नाता टूट जाता है। मृत्यु, कुण्ठा, घुटन, अस्मिता का संकट आदि इसी भावबोध का तर्कसंगत परिणाम हैं।

यथार्थवादी साहित्यधारा मनुष्य में अस्थिरा रख कर, उसके विकास के ऐतिहासिक निष्कर्षों को स्वीकार करके चलने के नाते समाज को साहित्य का और भ्रम को सौन्दर्य-चेतना का आधार मानती है। अडोल्फो सैंचेज बैज्वेज ने निम्न-लिखित तीन बातों के आधार पर कला की व्याख्या सामाजिक घटना के रूप में की है।

१. कलाकार की प्रथम अनुभूति कितनी ही अद्वितीय क्यों न हो, वह एक सामाजिक प्राणी है;

२. कलाकृति उस प्रथम अनुभूति से चाहे जितनी गहराई से सम्बद्ध हो और उसका वस्तुीकरण या रूप चाहे जितना विशिष्ट हो और जिसका दोहराया जाना फिर कभी सम्भव न हो, वह सदैव कलाकार और समाज के अन्य सदस्यों के बीच सेतु का, सम्पर्क-सूत्र का काम करता है,

३. कलाकृति दूसरों को प्रभावित करती है—वह दूसरों के विचारों, लक्ष्यों या मूल्यों को पुनः पुष्ट करती है या उनका अवमूल्यन करती है; कला एक सामाजिक शक्ति है जो अपनी भावात्मक या विचारधारात्मक शक्ति के कारण लोगों को विचलित या प्रेरित करती है।<sup>१</sup>

यहाँ यह ध्रम न पैदा हो कि कला का सामाजिक चरित्र रेखांकित करने का अर्थ है कला के विशिष्ट चरित्र का निषेध करना। अतः क्रीपचेन्को के इन शब्दों को स्मरण करना प्रासंगिक होगा—“कलाकार का मानस नये के अन्वेषण तथा अज्ञातपूर्व आत्मिक और सौन्दर्यात्मक मूल्यों के गृहण का प्रयास करते हुए उस नये की ओर आकृष्ट होता है।”<sup>२</sup>

सामाजिक मन्दर्मवसा और कलाकार की सचेतन भूमिका से जुड़ कर कला भी रचनात्मक और परिवर्तनकारी भूमिका अदा करती है। इस अर्थ में कला मनुष्य की

१. ‘आर्ट एण्ड मोगाइट्री’, पृ० ११२-१३।

२. ‘दि राइटिंग इंडिविजुअलिटी एण्ड दि डेवेलपमेण्ट ऑफ़ लिटरेचर’, पृ० २६०।

सजग चेतना का ही प्रतिबिम्ब है। मानव-जीवन से बहरे स्तर पर जुड़े होने के नाते कला के सौन्दर्य-मूल्य को जीवन-मूल्यों से अलग नहीं किया जा सकता। श्रम मानव-जीवन का सबसे बड़ा स्रोत है और मानव-जीवन—व्यापक अर्थों में जिजीविषा-मृष्टि का सबसे बड़ा मूल्य है। इसलिए श्रम और सौन्दर्य-मूल्यों को एक-दूसरे से जोड़ कर देखने की जरूरत है। विज्ञान सौन्दर्य को मानव-श्रम की उत्पत्ति मानता है और यह रेखांकित करता है कि सौन्दर्य-मूल्य मनुष्य के श्रम को अधिक मानवीय बनाते हैं। विकास मनुष्य को बंचित नहीं करता बरन् उसे समृद्ध करता है। इसलिए विकास के दौरान मानवीय आवश्यकताओं में कृद्धि मनुष्य की पूर्ति-सम्बन्धी गति-विधियों को ही नहीं, सौन्दर्य-चेतना को भी अधिक सघन बनाती है।

मानवीय कर्म और सौन्दर्य-चेतना परस्पर निर्भर होते हैं। विकास के साथ उनकी यह परस्पर निर्भरता बढ़ती जाती है। विकास के विभिन्न चरणों में मानव-चेतना और सौन्दर्य-मूल्यों का स्वरूप भिन्न होता है। उनका उच्चतर धरातल पर पदार्पण होता है। चेतना के विकास का आकलन श्रम की अवस्थाओं द्वारा किया जा सकता है। जब मनुष्य अपने श्रम की उच्चतम अवस्था में पहुँचता है तथा प्रकृति और समाज की शक्तियों पर नियंत्रण के लिए सघर्षरत होता है, तब मनुष्य की चेतना भी सर्वोच्च धरातल पर पहुँचती है तथा सौन्दर्य-मूल्यों के क्षेत्र में सजग निर्माता की उसकी विशिष्ट क्षमता निर्णायक भूमिका अदा करती है।

संक्षेप में, हम कहते हैं कि "इन्सान की बुद्धि, इन्सान का चिन्तन मानसिक कार्यकलाप के विकास में सर्वोच्च धरातल है। मनुष्य सामाजिक प्राणी है। इसलिए उसके अत्यन्त उच्च स्तर के मानसिक जीवन, उसके चिन्तन का निर्धारण उसके श्रम सम्बन्धी कार्यकलाप द्वारा होता है।"<sup>१</sup>

## सौन्दर्य : अधिष्ठान और अन्तरचना का प्रश्न

लम्बे धरसे से बहस-मुवाहसे के परिणामस्वरूप दूसरे प्रश्नों की तरह इस प्रश्न पर भी सौन्दर्य-चिन्तक धेमी में झट गये हैं। कोई कहता है कि सौन्दर्य की सत्ता हमारे मन में है। वस्तुजगत् से उसका कोई सम्बन्ध नहीं है। सौन्दर्य एक अनुभूति है। कोई कहता है कि सौन्दर्य की अनुभूति का सम्बन्ध वस्तुजगत् के साक्षात्कार से है। सम्भव है शुरुआती दौर में ऐसे मत प्रचलित रहे हों जो सौन्दर्य को एकान्ततः वस्तुजगत् की वस्तु मानते रहे हों। ऐसे चिन्तन के अवशेष अभी भी उन अतिवादी प्रगतिशीलों में पाये जा सकते हैं जो सौन्दर्य को व्यक्ति के अन्तर्जगत् से काट कर देखने का प्रस्ताव करते हैं। साहित्य और कला को आर्थिक जीवन का प्रत्यक्ष प्रतिबिम्ब मान बैठने की भूल इसी सिद्धान्त का व्यवहार पक्ष है।

सौन्दर्यानुभूति चेतना का गुण है। इसलिए उसका सम्बन्ध सजीव मनुष्य में है। इस पक्ष पर अधिक बल देने वाले भाववादी चिन्तक अन्ततः इस नतीजे पर पहुँचते हैं कि चेतना ही सृष्टि का उत्पत्ति है, समूचा वस्तुजगत् इसी परम चेतना का प्रतीयमान रूप है; सौन्दर्यानुभूति इसी परम चेतना से सम्बद्ध अद्वितीय-अलौकिक अनुभूति है।<sup>1</sup> प्लेटो के सौन्दर्य-सम्बन्धी मत का सार-संक्षेप प्रस्तुत करते हुए डॉ० मगेन्द्र ने लिखा है, "सौन्दर्य के चार स्तर हैं : शारीरिक सौन्दर्य, मानसिक सौन्दर्य, नैतिक सौन्दर्य और शुद्ध बुद्धि का सौन्दर्य या प्रज्ञात्मक सौन्दर्य। प्रज्ञात्मक सौन्दर्य ही निरपेक्ष और परम सौन्दर्य है।... इस प्रज्ञात्मक सौन्दर्य को प्लेटो ने प्रकाश-रूप माना है जो वस्तुतः आत्मचर्चन्य का प्रतीक है।"

अव्यक्त सत्ता को गुण और "उगी के व्यक्त भाव की रूप" कह कर श्री जेनेन्द्र

कुमार ने सौन्दर्य को "अन्तरंग आकाशा के प्रतिबिम्ब" के रूप में परिभाषित किया है।<sup>१</sup> भारतीय काव्यशास्त्र में रसानुभूति और साधारणीकरण को 'ब्रह्मास्वाद सहोदर' बता कर अन्ततः अलौकिक (लोकोत्तर) अनुभूति का समानधर्मा घोषित किया गया है। पाश्चात्य सौन्दर्य-चिन्तकों ने भी सौन्दर्य को चेतन-रूप माना है। जिन चिन्तकों ने कलात्मक सौन्दर्य और लोकोत्तर (Transcendental) सौन्दर्य को एक बिन्दु पर जोड़ कर देखने की चेष्टा की है वे जैम्बेज भार्ति की भाँति इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं : "कला सौन्दर्यशास्त्रीय सौन्दर्य (Aesthetic Beauty) और लोकोत्तर (इन्द्रियातीत) सौन्दर्य के बीच के फर्क को मिटाने तथा सौन्दर्यशास्त्रीय सौन्दर्य को लोकोत्तर सौन्दर्य में समाहित करने के लिए सघर्ष करती है।"<sup>२</sup>

अर्थात्, यह कला का कार्य है। कला पहले तो सौन्दर्यशास्त्रीय (इन्द्रियग्राह्य) सौन्दर्य और लोकोत्तर (इन्द्रियातीत) सौन्दर्य का फर्क मिटाती है और अन्ततः इन्द्रिय-ग्राह्य सौन्दर्य को इन्द्रियातीत सौन्दर्य में समाहित करती है। इसके बगैर कलात्मक सौन्दर्य की सिद्धि नहीं होती। आत्मा ब्रह्म में लीन होकर ही पूर्णता प्राप्त करती है। प्रतीयमान विश्व परम चेतना में लीन होकर ही सार्थक होता है। इस दार्शनिक भावभूमि पर आधारित भाववादी सौन्दर्यशास्त्र अभूत विचार और इन्द्रियातीत लोकोत्तर अनुभूति को ही सौन्दर्य-मूल्य के रूप में स्थापित करता है।

विज्ञान इस तर्क-पद्धति पर दार्शनिक मान्यता का हामी नहीं है। इस चिन्तन के अनुसार चेतना प्राथमिक और पदार्थ गौण है। वैज्ञानिक अनुसन्धानों ने जिन तथ्यों को उद्घाटित किया है उनके अनुसार मनुष्य की अधिरचना, उसका अन्तर्जगत् स्वयं वस्तुओं के साथ उत्तरोत्तर विकासमान घात-प्रतिघात की सतत प्रक्रिया में निमित्त और विकसित हुए हैं। विभिन्न युगों की चेतना के मौलिक स्वरूप का अध्ययन करते हुए हम देख चुके हैं कि मनुष्य की सामान्य चेतना श्रम की विभिन्न अवस्थाओं में वस्तुजगत् में कायम होने वाले मनुष्य के निश्चित सम्बन्धों का (जटिल) प्रतिफलन है। दूसरे शब्दों में, मानवीय चेतना और योग का विकास श्रम के विकास की अवस्थाओं से जुड़े होने के नाते स्वयं एक भौतिक प्रक्रिया है।

मनुष्य की चेतना विकसित होती है, यह तथ्य चेतना को स्वयंभू और स्वयंपूर्ण मानने वाले भाववाद के दार्शनिक आधार को घुस्त कर देता है। इससे यह पता चलता है कि आरम्भ से आज तक अन्य सभी वस्तुओं की भाँति चेतना भी

१. प्रतुन प्रश्न, पृ० १०१।

२. 'क्रिएटिव इंटेलिजेंस इन आर्ट एण्ड साइन्स' पृ० १२६।

विकसित हुई है। पेड़-पौधों से लेकर मनुष्य तक जीवन के विविध रूप देखे जा सकते हैं। पेड़-पौधों, पशु-पक्षियों और मनुष्य की चेतना में मात्रा और गुण दोनों का अन्तर है। इस अन्तर का कारण, विज्ञान का नजर में, भौतिक है।

यही नहीं, विभिन्न मनुष्यों (व्यक्तियों और जातियों) की चेतना में भी अन्तर हुआ करता है। एक ही व्यक्ति की चेतना अलग-अलग शारीरिक और मानसिक अवस्थाओं में समान नहीं रहती। ये सभी तथ्य चेतना के भौतिक स्वरूप का समर्थन करते हैं। मन की परिभाषा करते हुए शुक्ल जी ने लिखा है, "मन भी रूप-गति का संघात ही है।" "हमें अपने मन और अपनी सत्ता का बोध स्पर्शमय ही होता है।" हमारा अन्तर्जगत् रूप और गति का संघात है। रूप और गति पदार्थ के गुण हैं। मन इस पदार्थ जगत् के बाहर की वस्तु नहीं है। किसी को सदेह न रहे, इसलिए आगे चल कर शुक्ल जी यह भी कहते हैं कि "राग मिलाने वाली वासना है और द्वेष अलग करने वाली। रासायनिक भूत द्रव्यों के राग से ही सृष्टि का विकास होता है।" अर्थात् समस्त जड़-चेतन सृष्टि रासायनिक मूल द्रव्यों के राग का परिणाम है। दूसरे शब्दों में, चेतना स्वयं भौतिक पदार्थ की उपज है। पदार्थ का गुण होने के नाते चेतना स्वयं भौतिक है। इसलिए शुक्ल जी सुन्दर वस्तु में पृथक् सौन्दर्य की सत्ता अस्वीकार करते हैं।<sup>१</sup>

चिन्तकों का एक दल चेतना के रूपों और उससे सम्बद्ध अनुभूति के अनेक स्तरों के तर्कों को उस बिन्दु तक ले जाता है जहाँ व्यक्ति-व्यक्ति की अनुभूति के मौलिक अन्तर का सिद्धांत प्रतिपादित किया जा सके। ऐसा ही एक तर्क अज्ञेय जी का है— "अनुभूति द्वितीय है क्योंकि कोई दूसरे की अनुभूति नहीं भोग सकता।"<sup>२</sup> इस मान्यता का दार्शनिक आधार है अनुभूति की निरपेक्षता। इस तर्क के अनुसार अनुभूति का सम्बन्ध अन्तर्मन की प्रेरणाओं से है, बाहर की किसी वस्तु या विचार के साक्षात्कार से नहीं। यदि अनुभूति का सम्बन्ध ऐसे किसी साक्षात्कार से माना जाय तब हम साक्षात्कार-जन्य अनुभूति को व्यक्ति-मन की अवस्था और वस्तु के बीच कायम होने वाले संपर्क से जोड़ कर देखा जाय तो भिन्न-भिन्न व्यक्तियों की अनुभूति की विविधताओं का स्वरूप स्पष्ट हो सकेगा और साथ ही अनुभूति की

१. 'रग मीमांसा', पृ० २४।

२. उपर्युक्त, पृ० ६०।

३. उपर्युक्त, पृ० २४।

४. 'आत्मनेपद', पृ० १६६।

अद्वितीयता की मान्यता की निरर्थकता भी साबित हो जायेगी। कारण यह है कि अनुभूति-प्रक्रिया शुद्ध भौतिक-प्रक्रिया है। मनुष्य सवेदनशील प्राणी है। उसके मन में घटित होने वाली प्रक्रियाओं का स्वरूप विशिष्ट है। वे शुद्ध रासायनिक प्रक्रियाओं या फार्मूलों की तरह नहीं होती।

किन्तु अनुभूति की 'अद्वितीयता' के तर्क से यह निष्कर्ष निकलता है कि देश, काल और पात्र (व्यक्ति) के तीनों आयामों में अनुभूति की पुनरावृत्ति सम्भव नहीं है। साथ ही, कोई भी दूसरी अनुभूति पहली जैसी नहीं हो सकती। इसलिए अनुभूतियाँ गुण-दोष वाचकता से भी निरपेक्ष हुईं।

अन्ततः, मनुष्य का भौतिक और आत्मिक विकास सामान्य के धरातल पर हुआ है, विशिष्ट के धरातल पर नहीं। न तो हमारे सवेदन-तन्त्रों का विकास 'अद्वितीय' है और न ही भावों, विचारों और विम्बों से निमित्त अन्तर्जगत् का। अतः सामान्य प्राणिकों (रिसेप्टर्स) के जरिये ग्रहण करके (सामान्य के ही धरातल पर अर्जित) अन्तर्जगत् में अनुभव की जाने वाली अनुभूति सर्वथा 'अद्वितीय' कैसे है, यह समझ में नहीं आता।

और फिर, अनुभूति कितनी भी अद्वितीय हो, उसे व्यक्त करती है भाषा। भाषा स्वयं सामान्य की उपलब्धि है, 'अद्वितीय' की नहीं। इसलिए ऐसी अद्वितीय अनुभूति कैसे सम्भव है, उसे अनुभव करने वाले जानें; विज्ञान ऐसी अनुभूति का अस्तित्व सम्भव नहीं मानता। अनहोनी को होनी बताने वाले भाववादी-व्यक्तिवादी चिन्तकों की यह अनुभूति शायद 'अव्याकृतम् अग्राह्यम् अध्यपदेशम्' की दुनिया का नेतिवाद है।

भाववादी चिन्तनधाराओं की यह सबसे प्रमुख सीमा है कि वे सौन्दर्य को अमूर्तता और निरपेक्षता के धरातल पर ध्याख्यायित करती हैं। वस्तुजगत् से काट कर सौन्दर्य को आन्तरिकतावादी दृष्टि से देखने का आग्रह करने वाली भाववादी धारणाओं की इस मूल असंगति को रेखांकित करते हुए क्रिस्तोफर काहवेल ने कहा है कि वे सौन्दर्य को रूप-रंगहीन विचार में तब्दील कर देते हैं।<sup>१</sup> विश्व का कोई भी सृजनात्मक साहित्य रंग-रूप-गंध रहित ऐसे अमूर्त विचार को सौन्दर्य-मूल्य मानने को तैयार नहीं है। किसी विचार को कलात्मक सत्य बनने के लिए रंग-रूप-गंध आदि के मूर्त संवेदनात्मक अनुभव-विम्बों में परिणत होना पड़ता है। कलागत सौन्दर्य-मूल्य और दार्शनिक सौन्दर्य के इस अन्तर को समझ कर ही जैम्स जे. मार्गरे ने पन्ना

का कार्य निदिष्ट किया था। कला की सामाजिक और ऐतिहासिक भूमिका को अस्वीकार करने के नाते उनका निष्कर्ष भिन्न है; वे कला को—मूर्त सौन्दर्य को—लोकोत्तर इन्द्रियातीत सौन्दर्य में समाहित करने का माध्यम बताते हैं। कहने की आवश्यकता नहीं कि जीवन-जगत् के प्रति पराङ्मुखता का यह भाव भाववादी-आन्तरिकतावादी चिन्तन की स्वाभाविक परिणति होती है।

इस व्याख्या का यह आशय नहीं है कि सौन्दर्य का सम्बन्ध मनुष्य के अन्तर्जगत् से ही नहीं। ऐतिहासिक दृष्टि से विचार करने पर हम पाते हैं कि सौन्दर्य की अवधारणा एक मूल्य की अवधारणा है, जिसकी कल्पना मनुष्योत्तर सत्ता के रूप में नहीं की जा सकती। वस्तुतः मनुष्य ही प्रकृति के नाना उपादानों से रु-ब-रु होता है, उनसे अपनी जैविक और सामाजिक विकास की भिन्न-भिन्न अवस्थाओं में भिन्न-भिन्न तरह से टकराता है और इस समूचे क्रम में उन्हें सुन्दर या असुन्दर के रूप में पहचानता है। सौन्दर्य-मूल्यों की इस मानव-विशिष्ट सत्ता को अस्वीकार करने के नाते भाववादी या अतिशय वस्तुवादी चिन्तक सौन्दर्य की एकांगी व्याख्याएँ प्रस्तुत करते हैं।

सौन्दर्य की आन्तरिकतावादी व्याख्याओं को 'भाषा का गडबटझाला' कहते हुए जय शुक्ल जी यह कहते हैं कि "....सुन्दर वस्तु से पृथक् सौन्दर्य कोई पदार्थ नहीं" तो वे वस्तुतः सौन्दर्यानुभूति के वस्तुगत स्वरूप पर ही बल देते हैं। वे सौन्दर्य को वस्तुवादी दृष्टि से देखने का आग्रह करते हैं, इसलिए उमें उसके आधार से जोड़ते हैं। शुक्ल जी उन भीतिवादों को नहीं हैं जो वस्तुवाद के आग्रह में मवेदनशील मनुष्य की भूमिका का निषेध करें। वे यह भली-भाँति अनुभव करते हैं कि वस्तुओं में जो सौन्दर्य है, उसकी पहचान और परख मनुष्य करता है, सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया वस्तु के सम्पर्क से सजीव मानव के अन्तर्जगत् में घटित होती है। इसीलिए वे कहते हैं कि "कुछ रूप-रंग की वस्तुएँ ऐसी होती हैं जो हमारे मन में आते ही थोड़ी देर के लिए हमारी सत्ता पर ऐसा अधिकार कर लेती हैं कि उनका ज्ञान ही हुना हो जाता है और हम उन वस्तुओं की भावना के रूप में ही परिणत हो जाते हैं।"<sup>१</sup> जो लोग इस बात को नहीं समझ पाते वे सौन्दर्य की आन्तरिक अनुभूति-प्रक्रिया को ही सर्वस्व मान बैठते हैं।

इस विवेचन के आधार पर यह बेगटके कहा जा सकता है कि "मनुष्य किसी वस्तु को देखता है और उमें सुन्दर-असुन्दर की संज्ञा से विभूषित करता है।"<sup>२</sup>

१. 'रंग-मोमामा', पृ० २४।

२. 'परदार स्टडीज', पृ० ७६।

स्पष्ट है कि वस्तुगत और आत्मगत के पारस्परिक (द्वन्द्वात्मक) सम्बन्धों के बिना सौन्दर्य की कल्पना नहीं की जा सकती। जिस मनुष्य का संवेदन-तत्त्व दृष्टि या श्रुति की दिशा में कुंठित और अविकसित रह गया है, क्या उसके लिए दृश्य या श्रव्य जगत् से सम्बद्ध ऐसी कोई मूल्यवत्ता हो सकती है जिसमें सौन्दर्य-बोध की आदिम भूमिका खोजी जा सके? ठीक यही बात उन जीवियों (Species) के साथ भी लागू होती है जिनमें श्रुति नहीं है, या जो वर्णान्ध हैं।

वस्तुगत सौन्दर्य की स्थिति मानव-सापेक्ष है। अन्तर्गामी अनुभवों और वहिर्गामी सकल्पों से निमित्त हमारा जटिल अन्तर्जगत् वस्तु और आत्म के उस मुदीर्घ द्वन्द्व का परिणाम है जो हमारे जैविक और सामाजिक विकास के दौरान चलता रहा है। बाह्य जगत् की जिन वस्तुओं में हमारी जीवन-प्रक्रिया जितनी अधिक टकराती है, उनसे सम्बन्धित हमारी प्राहिकाएँ, हमारा संवेदन-तत्त्व और इन्द्रिय-बोध उसी अनुपात में अधिक विकसित हुआ है। विकास के इस क्रम में संवेदनो को ग्रहण करने के आन्तरिक तन्त्र के साथ-साथ उसका आत्मगत नानारंगी आस्वाद और बोध भी विकसित हुआ है। मूल्यवत्ता का जन्म इसी आत्मगत धरातल पर होता है। इसलिए सौन्दर्य के आन्तरिक प्रतिमानों का निषेध वस्तुवाद न होकर यांत्रिक भौतिकवाद है।

बाह्य जगत् के ग्रहण की मानवीय सीमाएँ हैं। पहले अध्याय में देखा चुके हैं कि जीवन-प्रक्रिया में बाह्य जगत् की जिन चीजों से हमारा उपयोगपरक टकराव जितना अधिक होता है, उनसे सम्बन्धित हमारा आन्तरिक संवेदन भी उसी अनुपात में कमोवेश विकसित होता है। इस अनुपातिक सम्बन्ध को आँख और कान की ग्रहण-शक्तियों और उनसे सम्बद्ध मूल्य-बोध के विकास के स्तरों से जाना जा सकता है।

बाह्य जगत् की ऊर्जा-तरंगों, वायु के कम्पनों आदि को ग्रहण करने की हमारे संवेदन-तन्त्रों की शक्ति न्यूनतम और अधिकतम के एक निश्चित प्रमर के भीतर ही विकसित हुई है। हम बैंगनी और लाल के प्रसर के भीतर की ऊर्जा-तरंगों को देख सकते हैं। लेकिन पराबैंगनी या अवरक्त ऊर्जा-तरंगों को नहीं देख सकते। एकमरेज में अन्तर केवल मात्रात्मक है, गुणात्मक नहीं।

मनुष्य की ग्रहण-शक्ति की यह विभेदता और सीमा दोनों ही सामान्य के गुण हैं, विविधता के या अद्वितीय के नहीं। यह तो सम्भव है कि कोई 'अद्वितीय' मनुष्य की इस सामान्य ग्रहण-शक्ति में कम ही ग्रहण कर पाने में समर्थ हो और दृष्टि या श्रुति के क्षेत्र में उसकी व्यक्तिगत सीमाएँ मनुष्य-मात्र की आम सीमाओं से बड़ी अधिक हों; किन्तु यह सम्भव नहीं है कि यह दृग्धनुषी सान रंगों (बैंगनी

और लाल के प्रसर) से बाहर की ऊर्जा-तरंगों को देख सके। यह मनुष्य-मात्र की सीमा है।

हम एकसरेज की यत्न की सहायता में भले ही ग्रहण कर लें और उन्हें मानवीय उपयोग का हिस्सा बना लें, किन्तु हमारे पास उनके अनुभव के लिए संवेदन-तन्त्र विकसित नहीं है। जो वस्तुएँ हमारे अनुभव-जगत् से बाहर हैं वे हमारे मूल्य-जगत् से भी बाहर हैं। हम जिसका अनुभव नहीं कर सकते उसके प्रति सौन्दर्य-दृष्टि भी नहीं अपना सकते। जाहिर है कि हम उनके गुणों को परिभाषित नहीं कर सकते।

रंग का गुण रंग की विशिष्टता के लिए की गयी हमारी परिभाषा ही है। रंगों का अपना कोई अस्तित्व नहीं होता। इसीलिए, "यदि कोई धूरी पृष्ठभूमि पर अंकित लाल बिन्दु को लगातार देखे तो वह हरा दिखाई देने लगेगा।"<sup>१</sup> अगर सचमुच रंगों का अपना अस्तित्व होता तो ऐसा कभी न होता। जो लोग वर्णान्ध होते हैं वस्तुतः उनका संवेदन-तन्त्र उन विशिष्ट प्रकाश-तरंगों को देखने में असम होता है। इसलिए कहने की जरूरत नहीं कि ऊर्जा-तरंगों के विशिष्ट प्रसर के प्रति हमारे तन्त्र का विशिष्ट सम्बन्ध हमें रंगों का आभास कराता है। प्रजातीय परिजीवन के तत्कार्यों से उत्पन्न हमारा चाक्षुष बोध दृश्य जगत् से सम्बन्धित हमारे सौन्दर्य-मूल्य का आधार है।

हमारी शानेन्द्रियों (रिसप्टस) और कर्मेन्द्रियों (इफैक्टस) के विकास के बाद बाह्य जगत् से हमारा समस्त घात-प्रतिघात इनके माध्यम से होता है। शानेन्द्रियाँ वस्तुजगत् के तत्त्वों को ग्रहण करती हैं। विकास के क्रम में हमने वस्तु के गुणों की विशिष्ट संयोगों (कॉटेगरीज) के रूप में ग्रहण करने की शक्ति अर्जित की है। इन्हें शब्द-स्पर्श-रस-गंध के पाँच संयोगों में बाँटा गया है। वस्तुओं की संयोगों में ग्रहण करने की प्रक्रिया में उसके गुण हमारे अनजाने ही विश्लेषित हो जाते हैं। यह हमारे तन्त्र का नैसर्गिक गुण है। यह नैसर्गिक गुण इसी बात में प्रमाणित है कि हम रंगों को गुनते नहीं, या ध्वनियों को लाल, हरे या पीले के रूप में देखते नहीं।

मनुष्य में यह गुण विवेक है। पशु हल्की या तेज आवाज में फर्क कर सकता है, अपनी नैसर्गिक वृत्तियों के अनुरूप तत्सम्बन्धी प्रतिक्रियाएँ भी कर सकता है, लेकिन संगीत और शोर में फर्क नहीं कर सकता। भैंस के आगे चीन बजाने से कला का ही अनादर होता है। यही स्थिति पशुओं के रंग-बोध की है। पशु आमतौर पर रंगों

को अलग-अलग, बिम्ब में ग्रहण नहीं कर सकते, वे 'रंगों में विवेक नहीं कर सकते।'<sup>१</sup>

किन्तु मनुष्य में यह क्षमता बहुत अधिक विकसित है। मनुष्य के सौन्दर्य-बोध के विकास का उसकी इन विशिष्ट क्षमताओं से गहरा सम्बन्ध है।

हम जिन गुणों को अलग-अलग संवर्गों में ग्रहण करते हैं वे मस्तिष्क में पहुँचते हैं और वहाँ संश्लेषित होते हैं। विश्लेषण और संश्लेषण के बाद हमें सञ्जिष्ट वस्तु-बोध होता है। बिम्ब इस वस्तु-बोध का मूलभूत रूप है। हम फूल को देखते हैं और उसके विशिष्ट आकार-प्रकार, रंग और गंध के बिम्ब हमारी ग्राहिकाओं द्वारा हमारे मस्तिष्क में पहुँचते हैं और संश्लेषित होकर वहाँ फूल के लिए एक विशिष्ट बिम्ब बन जाते हैं। दूसरे शब्दों में, हमारे गवेषन-संज्ञो के जरिये वस्तु हमारे मस्तिष्क में नहीं जाती, बरन् वस्तु का बिम्ब जाता है।

इसलिए बिम्ब को हम इन शब्दों में परिभाषित कर सकते हैं : बिम्ब वस्तु के प्रत्यक्ष ज्ञान से उत्पन्न वस्तु-बोध है। यह संवेदन-बिम्ब हमारी चेतना का अंग बन जाता है। और तब हम वस्तु की अनुपस्थिति में भी उसके बिम्ब के माध्यम से उसे स्मरण अथवा परिभाषित कर सकते हैं।

लेकिन डॉ० नगेन्द्र मानते हैं कि : बिम्ब किसी पूर्वानुभूत किन्तु तत्काल अनुपस्थित पदार्थ या घटना के गुणों या विशेषताओं के न्यूनाधिक पूर्ण मानसिक प्रत्यक्ष ज्ञान—मानस-चित्र का नाम है—बिम्ब किसी पदार्थ या घटना के प्रत्यक्ष ज्ञान की पुनरावृत्ति है जो मूल पदार्थ या बिना घटना के ही पटित होता है।<sup>२</sup>

बिम्ब और प्रतिबिम्ब में लगभग ऐसा ही भेद सात्त्विक ने भी किया था।<sup>३</sup> दोनों को इस तरह बिलगाने का प्रयत्न ठीक नहीं है। क्योंकि किसी वस्तु का ग्रहण हम तथाकथित प्रतिबिम्बों के माध्यम में करते हैं। हमारे अन्तर्जगत् का निर्माण इन्हीं प्रतिबिम्बों के जरिये हुआ है। वस्तुतः हमारे अन्तर्जगत् में उन वस्तुओं के बिम्ब होते हैं, जिनसे हमारा साक्षात्कार हुआ है, न कि स्वयं वे वस्तुएँ।

बिम्बों से निमित्त मनुष्य का अन्तर्जगत् अत्यन्त विकसित है। विकास प्रक्रिया में अजित प्रतिस्मरण क्षमता ने मनुष्य को पशुओं से एकदम अलग घरातल पर

१. 'बर्क एण्ड दि व्रेन', पृ० १५।

२. 'साय-बिम्ब' (नेशनल प्सिक्विग हाउस, १६), पृ० २२।

३. 'इमेजिनेशन', (अनु० फॉरेस्ट विनियम), भूमिका, पृ० V-VI।

पहुँचा दिया। बिम्बों से प्रत्यय के निर्माण की प्रक्रिया सौन्दर्य-मूल्यों के निर्धारण में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। प्रतिस्मरण की क्षमता के बगैर प्रत्यय विकसित नहीं हो सकते और प्रत्ययों के बगैर सौन्दर्य-मूल्य की कल्पना नहीं की जा सकती।

वस्तु और यति के बिम्ब इन्द्रिय संवेदनों द्वारा हमारे मस्तिष्क में पहुँचते हैं। बिम्ब ग्रहण के दो स्तर हैं—संवेदन (सेंसेशन) और प्रत्यक्ष (पर्सप्शन)। प्रत्यक्ष होने ही बिम्ब एक अनुभूति (फीलिंग) उत्पन्न करता है। इस प्रकार, वस्तु मनुष्य के मन्दर्भ में सगुण और अर्थवान् हो जाती है। इस गुणवत्ता और अर्थवत्ता की हम उपयोग और अनुरजन के द्वन्द्व से पृथक् नहीं कर सकते।

प्रत्यक्ष के बाद बिम्ब मनुष्य की प्रत्यभिज्ञान और प्रतिस्मरण की क्षमता के कारण विश्लेषित-संश्लेषित और सामान्यीकृत होते हैं। इन प्रक्रियाओं में गुजर कर बिम्ब प्रत्यय में रूपांतरित हो जाता है। अतः प्रत्यय बिम्ब के अभूर्तन का परिणाम है। बिम्बों और प्रत्ययों से निमित्त अन्तर्जगत् वाले मनुष्य के लिए ही यह सम्भव था कि वह सौन्दर्य-बोध का विकास कर सके।

सौन्दर्य-मूल्य जीवन-प्रक्रिया में विकसित हुए हैं। इसलिए जीवन-प्रक्रिया से उनका अविच्छेद्य सम्बन्ध है। जीवन के बगैर न अनुभूति का अस्तित्व सम्भव है और न सौन्दर्य का। जीवन-प्रक्रिया में बाह्य-जगत् को ग्रहण करने के लिए विकसित की गयी युक्तियों में निहित आत्मगत मूल्य ही सौन्दर्य हैं। अतएव सौन्दर्यानुभूति के लिए आत्मगत और वस्तुगत पक्षों की मौजूदगी समान रूप से अनिवार्य है। इसी अर्थ में सौन्दर्य-मूल्य वस्तुगत और आत्मगत के द्वन्द्वात्मक अन्तःसम्बन्धों का प्रतिफल है। यह द्वन्द्वात्मकता सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया में निसर्गतः अन्तर्निहित है; इसके लिए आत्म और वस्तु में मार्मिकता या सन्तुलन के आरोपण की जरूरत नहीं होती। इस द्वन्द्व के बगैर सौन्दर्य-बोध क्या, कोई भी बोध विकसित नहीं हो सकता।

सौन्दर्य की द्वन्द्वात्मक सत्ता को नजरअंदाज करके हम एकांगिता का शिकार होने से नहीं बच सकते। चूँकि वस्तुओं के गुणों को ग्रहण करने की युक्तियाँ हमारे प्रगतीय विज्ञान की देन हैं, अतः सौन्दर्य को आत्मगत मान कर उसकी स्वायत्तता और वस्तु-निरपेक्षता का तर्क देना अवैज्ञानिक दृष्टि का परिचायक है। और चूँकि वस्तुजगत् की जिम किमी भी अर्थवत्ता में हम परिचायित होते हैं, वह जीवन, बल्कि मानव-जीवन में मन्दर्भ है, इसलिए सौन्दर्य का बाह्य जगत् में ऐकान्तिक अधिष्ठान मानना यांत्रिक भौतिकवाद है। ऐसा करते समय हम केवल जीवन की उपेक्षा नहीं करने, बल्कि यह भी ध्यान देने हैं कि वस्तुजगत् की मूल्यवत्ता और अर्थवत्ता मानव जीवन में मन्दर्भ होती है।

सौन्दर्य के अधिष्ठान की इस अन्तर्वाह्य द्वन्द्वात्मकता को रेखांकित करते हुए इवान प्रस्तखोव ने लिखा है—“सौन्दर्य हमारे विचार और विचार की वस्तु दोनों में है। जिसे हम आत्मगत घरातल पर सौन्दर्यात्मक आनन्द के रूप में अनुभव करते हैं वह हमारी अनुभूतियों और वस्तु के घात-प्रतिघात से निष्पन्न होता है।”<sup>१</sup>

इस द्वन्द्वात्मकता से सौन्दर्य की वस्तुगत सत्ता प्रमाणित होती है। इस वस्तुगत सत्ता को मानव-सन्दर्भ से काट कर नहीं देखा जा सकता। मनुष्य, वहैतियत एक सामाजिक प्राणी, इस समस्त सौन्दर्य-प्रक्रिया का केन्द्र-बिन्दु है। सोवियत चिन्तक जी०बी० प्लेखानोव मनुष्य के भौतिक और आत्मिक विकास का, सौन्दर्य सम्बन्धी अभिव्यक्तियों और अवधारणाओं से उसके सम्पन्न हो सकने की सम्भाव्यताओं के मपार्थ रूप में परिणत होने की प्रक्रिया का आकलन वस्तुगत परिस्थितियों की निर्णायक भूमिका के परिप्रेक्ष्य में करते हैं। साथ ही वे निदिष्ट करते हैं कि “यही स्थितियाँ इस तथ्य को भी स्पष्ट करती हैं कि सामाजिक मनुष्य (अथवा कोई विशेष समाज, जनता या वर्ग) अपनी विशिष्ट सौन्दर्याभिरुचि और अवधारणाओं से क्यों सम्पन्न होते हैं।”<sup>२</sup>

सामाजिकता एक नैसर्गिक गुण है। मनुष्य के सन्दर्भ में यह और भी सार्थक तथ्य बन गया है। मानवीय सन्दर्भ में सामाजिकता की भूमिका को परिभाषित करते हुए क्रिस्तोफर काडवेल ने समाज की व्यक्ति और प्रकृति के बीच एक दुर्दम मानवीय शक्ति के रूप में प्रतिष्ठापित किया है। काडवेल समाज की व्यक्ति और प्रकृति के मध्य स्थित एक ऐसा घटक मानते हैं जो व्यक्ति के समक्ष सूर्य, पृथ्वी, वायु आदि सहित समस्त वातावरण के रूप में व्यवस्थित होता है, तथा प्रकृति के समक्ष एक सक्रिय मानवीय शक्ति के रूप में।<sup>३</sup>

समाज की इस मानवीय शक्ति ने मनुष्य में सुन्दर रूप और सुन्दर मगीत के प्रति आकर्षण उत्पन्न किया; उसके भाव-बोध को निद्रा, भय, मैथुन आदि की सहज वृत्तियों से ऊपर उठा कर मूल्य-बोध के स्तर तक पहुँचाया। मनुष्य के इस सामाजिक (मनुष्य-मात्र के सन्दर्भ में अद्वितीय) विकास की कुंजी है श्रम—जिसने उसमें निहित भौतिक और आत्मिक विकास की अपार सम्भावनाओं को साकार किया। रूप-रंग-गंध की वस्तुओं में, उनके विशिष्ट अन्तःसंबंधों और सन्तुलनों में

१. 'प्रारम्भ ऑफ मॉडर्न इम्पेक्टिवस', पृ० १७३।

२. 'आर्ट एण्ड मोराल साइफ', पृ० ३१।

३. 'फरदर स्टडीज', पृ० ८६-७।

सौन्दर्य की अनुभूति कर सकने की मानवीय क्षमता ने हमें प्राणिजगत् में विशिष्ट घरातल पर प्रनिष्ठित कर दिया है। रंग-विरंगे पक्षियों का सौन्दर्य-बोध केवल अपने नर-मादा तक सीमित रहता है।<sup>१</sup> किन्तु मनुष्य तो सौन्दर्य की दुनिया में प्रकृति का भी मफन प्रतिद्वन्द्वी बन बैठा है। उसकी इसी क्षमता को पहचान कर डॉ० रामविलास शर्मा ने लिखा है : "सौन्दर्य की वस्तुगत सत्ता स्वयं उन वस्तुओं में है जिनके गुण पहचान कर हम उन्हें सुन्दर-असुन्दर की संज्ञा देते हैं।" "आकार-प्रकार, रूप-रंग और घ्राण-स्पर्श आदि विषयों के अनुपात को हम सुन्दर-असुन्दर की संज्ञा देते हैं।"<sup>२</sup>

यदि हम न हो तो प्रकृति के इस अपार, अनुपम सौन्दर्य का क्या मूल्य रह जायेगा ? जो सौन्दर्य मनुष्य की चेतना से स्वतंत्र है, जिसकी अपनी वस्तुगत सत्ता है, वह मनुष्य के अभाव में कितना सुन्दर या असुन्दर रह जायगा, यह केवल कल्पना करने की बात है। वस्तुगत सौन्दर्य, मानव-चेतना से स्वतंत्र जिसका अपना भौतिक अस्तित्व है, मनुष्य द्वारा सन्दर्भित होकर ही मूल्य में परिणत होता है। इसलिए सौन्दर्य की अवधारणा को मूल्य-बोध से निरपेक्ष नहीं माना जा सकता।

मनुष्य के श्रम सम्बन्धी कार्यों और उसकी सौन्दर्य-चेतना में सपाट रिश्ता भले न हो, लेकिन दोनों के बीच कितना गहरा सम्बन्ध है, यह श्रम और मनुष्य की चेतना के विकास की मंजिलों से ही प्रमाणित है। प्रकृति जीवों से कहीं अधिक पुरानत है। किन्तु मनुष्य के अनिश्चित किसी जीवों में उसके सौन्दर्य का बोध या उसके प्रति ऐसी ललक नहीं दिखायी पड़ती। स्वयं मनुष्य में, हर युग में ही सौन्दर्य-चेतना का एक ही स्तर नहीं रहता। आदिम मनुष्य जब अपना और अपने वातावरण पानी प्रकृति का बोध अजित कर रहा था, तब प्रकृति के सौन्दर्य के प्रति उसकी दृष्टि निश्चित रूप से या तो अविकसित रही होगी या विकास की शैशवावस्था में रही होगी।<sup>३</sup>

मनुष्य का विकास मूष या रेवड़ के रूप में न होकर समाज के रूप में हुआ है। इसलिए सामाजिक विकास के युग में अजित मूल्य भी हमारी सौन्दर्याभिरुचियों को निर्धारित करते हैं। जबकि विकास के दौरान मुख्यतः हमारी ज्ञानेन्द्रियां विकसित होती हैं। ज्ञानेन्द्रियों के विकास के साथ हमारे इन्द्रिय-संवेदन और इन्द्रिय-बोध का

१. 'दि रिमोट ऑफ मैन', पृ० १०४।

२. 'मोक्ष जीवन और माहिरण', पृ० ५-६।

३. 'प्राधन्य ऑफ मानव इन्वेस्टिग', पृ० १७६।

विकास होता है। श्रम प्रकृति से मनुष्य के रिश्ते को पूर्णतः बदल देता है। सगठन-बद्ध मनुष्य समाज में रूपान्तरित होता है। समाज उसकी चेतना के विकास के लिए नयी स्थितियाँ सुनिश्च करता है।

सामाजिक अनुशासन पशु-ग्रथ और मनुष्य के बीच सबसे बड़ा फर्क पैदा करता है। उसका आत्मगत अनुभूतियों का अन्तःसंसार पशु-मक्षियों की भाँति भय, निद्रा आदि मूल वृत्तियों तक सीमित नहीं होता। इसमें मानवीय भावों का विकास होता है।

सामूहिक जीवन बिताते हुए मनुष्य ने आदिम सामुदायिक अवस्था में जिन मूल्यों और भावों का विकास किया, सामाजिक विकास के साथ उनमें विकास, परिवर्तन और परिष्कार हुआ। ऋग्वेद में उर्वशी-पुरुखा प्रसंग पर विचार करते में मालूम होता है कि यह मनुष्य के वस्तुनिष्ठ प्रेम की प्रथम अनुभूति की कथा है। सामूहिक विवाह के मूल्यों वाले आदिम समाज में एकनिष्ठ प्रेम की प्रथम अनुभूति सचमुच कैसी रही होगी। सामाजिक निषेधों के कारण एकनिष्ठ प्रेम की सफलता सम्भव न थी। इसलिए उर्वशी प्रथम उपा-सी आती है और स्वयं की वायु की तरह दुर्लभ बताती है।<sup>१</sup>

व्यक्तियों में आसक्ति हर युग में पायी जा सकती है, हालाँकि समय-समय पर उसकी सघनता में अन्तर होता है।<sup>२</sup> किन्तु परिभाषित रूप में प्रेम का भाव मानवीय बोध का सूचक है। मानवीय संघर्षों से मुक्त होकर ही प्रेम एक नैतिक मूल्य बनता है जिसे सोवियत सौन्दर्य-शास्त्री इवान अस्तखोव के अनुसार "समूचे मानवीय विकास" के सन्दर्भ में ही देखना चाहिए।<sup>३</sup>

यह स्पष्ट है कि मानवीय बोध और भावों के विकास के बिना सौन्दर्य-चेतना के अस्तित्व की कल्पना नहीं की जा सकती। प्रकृति से मनुष्य का सम्बन्ध अधिक प्राचीन तथा स्थायी है। किन्तु प्रकृति में सौन्दर्य का दर्शन—यह मानवीय हान्तरण के बाद ही सम्भव है। अडोल्फो-मैकेल वैज्वेज के शब्दों में, "मानवीयता किये बिना प्रकृति स्वतः सौन्दर्य की परिधि के बाहर होती है।"<sup>४</sup> प्रकृति स्वयं सुन्दर नहीं हो सकती। सौन्दर्य की आवश्यकता मनुष्य को होती है, जैसे प्रेम की

१. 'ऋग्वेद' १०/६५/२।

२. 'दि प्रोप ऑफ सोलजिनिटी', पृ० १०७।

३. 'प्राक्लम्स ऑव मॉडर्न ट्स्पेटिक्स', पृ० १६४।

४. 'माटे एण्ड सोसाइटी', पृ० ८६।

८२ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

आवश्यकता मनुष्य को होती है। मनुष्य की प्रेम आदि भावनाओं में उपयोग और अनुरजन का प्राश्न द्वन्द्व अन्तर्निहित है, जैसे सौन्दर्य में इनका द्वन्द्व अन्तर्निहित है। उपयोग और अनुरजन के अन्तस्सम्बन्ध को अन्योन्याश्रित मानते हुए विल द्यूरा उपयोग को अनुरजन का आधार मानते हैं। वे कहते हैं, "सभी उपयोगी चीजें एक समय के बाद रुचिकर हो जाती हैं।"<sup>१</sup>

उपयोग में अनुरजन तक पहुँचने के बाद, मनुष्य में भावों और सौन्दर्य-बोध के विकास के बाद यह द्वन्द्व उच्चतर घरातलो पर पहुँचता है। सामाजिक विकास की प्रबल धारा में प्रत्ययों के विकास के साथ अमूर्त तर्क विकसित होता है जो हमारे सोचने-समझने की क्षमता को विचारों के सूक्ष्म और अत्यन्त उन्नत घरातल पर प्रतिष्ठापित करता है।

समाज की रचना (सामाजिक संरचना) मनुष्य की चेतना को रूप प्रदान करती है। जिस तरह कबाइली समाज में उर्वशी का प्रेम—आदिम मानव का एकनिष्ठ प्रेम—उसके लिए एक अवरिभाषित अनुभूति मात्र था, उसी तरह दास समाज का अंत-विरोध आरम्भ में मनुष्य के सामने अस्पष्ट और अपरिभाषित था। किन्तु इन अन्त-विरोधों के मूलबद्ध होने के साथ मनुष्यों में जो परस्पर-अन्तर्विरोधी हित उभरने लगे, उनसे मनुष्य की सामाजिक चेतना का अछूता रहना अकल्पनीय है। यह सोचना निराधार है कि दासों और दास-स्वामियों की चेतना एक ही रही होगी। यही आधुनिक अर्थ में परिभाषित विचार अस्तित्व में आते हैं।

मनुष्य में, विकास-क्रम की दृष्टि से हमारी चेतना के तीनो तत्त्व, इन्द्रिय-बोध, भाव और विचार क्रमशः अगली कड़ी के रूप में विकसित हुए हैं। इन्द्रिय-बोध का आधिक्य जीवन से सबसे कम सम्बन्ध है और विचारों का इससे अधिक। इसीलिए आधिक्य परिवर्तन के साथ विचारों के क्षेत्र में सबसे अधिक तेजी से परिवर्तन घटित होता है और इन्द्रिय-बोध के घरातल पर सबसे कम... नहीं के बराबर।

आधिक्य परिवर्तन वर्गों की स्थिति में परिवर्तन लाता है। इन्द्रिय-बोध, भाव और विचार के क्षेत्र में यह परिवर्तन वर्ग-हितों की अभिव्यक्ति की माँग और स्वयं पर निर्भर करता है। डॉ० रार्नाक्लाग शर्मा के शब्दों में : "वर्गों का अपना राजनीतिक दृष्टिकोण होता है, करुणा और शृंगार आदि के क्षेत्र में भी उनके बड़ा-गुच्छ अपने भाव होते हैं, कभी-कभी स्पष्ट-समन्वय के क्षेत्र में भी स्वयं और अन्वय्य सम-दृष्टियों का अन्तर देखा जाता है। ... विचारों के क्षेत्र में यह सबसे

अधिक होता है; भावों में उससे कम; इन्द्रिय-बोध में—जिसमें चित्र-सौन्दर्य, छन्द-संगीत आदि भी शामिल है—यह अन्तर प्रायः नहीं रह जाता।”<sup>१</sup>

कला एक संक्षिप्त इकाई है। उसका सौन्दर्य इन्द्रिय-बोध, भाव और विचार में सम्यक् परिणाम द्वारा घटित होता है। जहाँ ये अलग-अलग या वेर्मल हों, वहाँ कलात्मक सिद्धि नहीं होती। अतः सौन्दर्य-प्रक्रिया कला-सृजन के आन्तरिक मूल्य से सम्बद्ध है। कला-सृजन का यह आन्तरिक तर्क कला को शुद्ध विचार या विचारधारा का रूप होने से बचाता है।

वर्गों के आर्थिक-राजनैतिक हित विचारों के स्तर पर सर्वाधिक व्यक्त होते हैं इसलिए उनमें भौतिक परिवर्तन का सबसे अधिक और प्रत्यक्ष प्रभाव पड़ता है। यह प्रभाव विचारों की तुलना में कम और धीमी गति से पड़ता है भावों पर। मनुष्य का इन्द्रिय-बोध सामाजिक-आर्थिक परिवर्तनों से सबसे कम (नहीं के बराबर) प्रभावित होता है।

यह तथ्य एक ओर जहाँ आर्थिक जीवन से साहित्य और कला की सापेक्ष स्वतंत्रता को रेखांकित करता है वहीं दूसरी ओर सौन्दर्य-चेतना के थिराव (स्वायत्त) और परिवर्तन सम्बन्धी वहस को ठोस आधार और निश्चित स्वरूप प्रदान करता है।

सौन्दर्य-बोध का यह आन्तरिक चरित्र उसके वस्तुगत स्वरूप का निर्देश नहीं करता। सौन्दर्य वस्तु और आरम्भ के द्वन्द्व का परिणाम होने के नाते प्रकृति, मानव-जीवन और मानव मन में है, इसीलिए सौन्दर्य की वस्तुगत सत्ता है। इसलिए शुद्ध, स्वायत्त अथवा निरपेक्ष सौन्दर्य की अवधारणाएँ काल्पनिक और विज्ञान-विरुद्ध प्रतीत होती हैं। सौन्दर्य-मूल्य हमारे नैतिक विकास का परिणाम है तो हमारे सामाजिक विकास की देन भी है। जैविक और सामाजिक विकास की प्रक्रियाओं में विरोध नहीं है। सम्पूर्ण मनुष्य समान रूप से दोनों की उत्पत्ति है। इसलिए मनुष्य के सौन्दर्य-मूल्यों का सम्बन्ध एक ओर प्रकृति और मनुष्य, समाज और व्यक्ति की द्वन्द्वमय प्रक्रियाओं से है और दूसरी ओर उपयोग और अनुरंजन के मूल द्वन्द्व से।

## सौन्दर्य और विचारधारा

सौन्दर्य सम्बन्धी रूचि और अवधारणा की आवश्यकता मनुष्येतर प्राणियों को नहीं होती। इस आवश्यकता की अनुभूति मनुष्य की प्रबल सृजनात्मक वृत्ति की सूचक है। जिस अनुपात में मानवीय सृजनवृत्ति तारकालिकता के घरातल से उठ कर सशक्त और सघन होती गयी है, उसकी सौन्दर्याभिरुचि उसी अनुपात में अधिक गहन, अन्तरंग और चिरस्थायी होती गयी है। जो लोग मनुष्य के रचनात्मक चरित्र की सौन्दर्य का कारक नहीं मानते वे न केवल मनुष्य के जन्मदाता—धर्म—के रचनात्मक चरित्र से इन्कार करते हैं बल्कि छुट कमा-सृजन में मनुष्य के सजग दायित्व से इन्कार करते हैं।

कला एक सृजनात्मक इकाई है। कलाकार हम मृज्जन का माध्यम है। मृज्जन-कर्म में सजक की निमित्तता को अतिरंजित करके देखने वाली दृष्टि कलाकार को सभी प्रकार के दायित्वों से मुक्त करती है। इस दृष्टि के अनुसार कोई अज्ञात सत्ता कलाकार को वशीभूत करके मृज्जन करा लेती है।<sup>१</sup> और कलाकार अवाक, विवश, विस्मृत और स्तब्ध रह जाता है। 'असाध्य बीणा' शीर्षक कविता में अज्ञेय ने सृजनकर्म सम्बन्धी अपनी गैडान्तिक मान्यताएँ प्रतिपादित की हैं :

“धेय नहीं कुछ मेरा  
मैं तो डूब गया था स्वयं मृत्यु से—  
बीणा के माध्यम से अपने को मैंने  
सब कुछ को गोप दिया था...  
गुना आपने जो वह मेरा नहीं,

न बीणा का था

वह तो सब कुछ की तथता थी"<sup>१</sup>

यही नहीं, रचना-कर्म के सम्बन्ध में सजगता को वे अस्वास्थ्यकर मानते हैं।<sup>२</sup>

इसके विपरीत दूसरा दृष्टिकोण कलाकार के सजग और कर्ता व्यक्तित्व पर अर्पणित बल देता है। कला की कृतकार्यता कला-सम्पादन का माध्यम बन जाने में नहीं, 'मिलपा' या 'गढ़िया' बनने में है। इस मत के अनुसार कवि का कर्तृत्व उनकी इच्छा और संकल्प से शत-प्रतिशत अनुशासित होता है। कला के अपने आन्तरिक तर्क को पूर्णतः नजरदाज करके चलने वाली यह कल्पना भी अतिवादी है। हिन्दी साहित्य के रीतिकाल में 'मढ़िया' कवि को सच्चा कवि माना जाता था। इसका परिणाम भावहीन शिल्प-साधना और कामोत्तेजना के रूप में हमारे सामने है।

पहली स्थिति रचनाकर्म में रचनाकार को हर प्रकार के दायित्व से मुक्त करती है। दूसरी स्थिति उसकी सचेतन भूमिका और दायित्व-पक्ष पर अर्पणित बल देती है। पहली स्थिति स्वयंस्फूर्तता और सहजता पर अतिरिक्त बल देती है; दूसरी स्थिति बुद्धि-विवेक साध्यता और असहजता पर।

यह निर्विवाद है कि दोनों अतिवाद अर्वाचानिक और भ्रान्त हैं। एक-दूसरे से प्रकट अलग-अलग के आवजूद कलात्मक धरातल पर दोनों स्थितियाँ एकीभूत होती हैं। महान् कवियों में " 'रचमिता' और 'आविष्ट' दोनों का समन्वय हुआ करता है।"<sup>३</sup> यह समन्वय यांत्रिक अन्तस्सम्बन्ध न होकर द्वन्द्वारमक एकता का सम्बन्ध होता है। इनमें द्वन्द्वारमक सामासिकता का यह अन्तस्सम्बन्ध सौन्दर्यानुभूति से लेकर उनकी अभिव्यक्ति तक सखिलष्ट रूप में विद्यमान रहता है। अनुभूति क्षण से लेकर अभिव्यक्ति क्षण तक की इस अखण्ड जटिल और सखिलष्ट विकास-प्रक्रिया को भूतबोध इस प्रकार कहते हैं :

"बीरान मैदान, अंधेरी रात, छोया रास्ता, हाथ में एक पोली मट्टिम सामटेन। यह सामटेन समूचे पथ को पहले से उद्घाटित करने में असमर्थ है। केवल थोड़ी-थोड़ी जगह पर ही उसका प्रकाश है। ज्यों-ज्यों वह पथ बढ़ाता जायेगा, थोड़ा-थोड़ा उद्घाटन होता जायेगा।"<sup>४</sup>

१. 'आज' के लोकप्रिय हिन्दी कवि : अज्ञेय, पृ० १२६।

२. 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० १५०।

३. रेनेवेलेक, ऑस्टिन वारेन : 'साहित्य सिद्धान्त', अनु० बी. एस. पानीवाल, पृ० १०८।

४. 'नयी कविता का आरम्भपर्यं तथा अन्य निबन्ध', पृ० २६-२७।

सालटेन उन उद्योगों और अनुरोधों का प्रतीक है जिनके सहारे रचना बढ़ती है।<sup>१</sup>

कलाकार के इस आन्तरिक संघर्ष को नजरंदाज करने के नाते ही स्वयंस्फूर्तता या गढ़िया की आत्यंतिक मान्यताएँ सामने आती हैं। इन सिद्धान्तों का सबसे बड़ा दोष यह है कि वे कला को कलाकार के अपने अनुभूत यथार्थ से काट देते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि कला यथार्थ जगत् से विच्छिन्न संबंधा नवीन सृजन प्रतीत होती है। थीमती लैंगर के शब्दों में, “कलाओं में व्यक्त प्रत्येक वस्तु का सृजन किया जाता है, वास्तविकता से कभी भी आयात नहीं किया जाता।”<sup>२</sup> भ्रम की गुंजाइश न छोड़ते हुए उन्होंने आगे और भी स्पष्ट किया है कि कला में सम्भाव्य वस्तु का ‘पूर्णतः सृजन’<sup>३</sup> किया जाता है। श्री अन्स्ट क्रिस के विचार में भी “कलाकार न तो प्रकृति का “पुनर्चित्रण” करता है, न उसका “अनुकरण” ही करता है, अपितु वह नये सिरे से इसकी रचना करता है।”<sup>४</sup>

कला जीवन की वास्तविकताओं का व्यौरा नहीं होती। इसीलिए वह इतिहास या राजनीति से भिन्न होती है। वह मनुष्य और संसार के अन्तस्सम्बन्धों का सैद्धान्तिक विवेचन भी नहीं करती। इसलिए वह दर्शनशास्त्र से भी भिन्न होती है। किन्तु इस आधार पर हम थीमती लैंगर की भानि कला के विम्बों और वास्तविकताओं के बीच “सात्त्विक अन्तर”<sup>५</sup> प्रतिपादित नहीं कर सकते। कलाकार अपनी रचना में जिन विम्बों की मृष्टि करता है वे इसी वस्तुजगत् के अनुभूत विम्ब होते हैं। यह सही है कि विम्बों का कलात्मक मूल्य उनकी यथातथ्यता में नहीं, कलाकार के ‘सवेदनात्मक उद्देश्य’ (मुक्तिबोध द्वारा प्रयुक्त पद) में निहित होता है। इनमें से किसी एक पक्ष पर—वस्तुपक्ष या आत्मपक्ष पर—अभिरुचि बल देने पर हम कलासृजन की वास्तविक समझ तक, उसकी गहराइयों तक कभी नहीं पहुँच सकते।

कला की प्रेरणा आकाश से नहीं आती। अपने सृजनकर्म के लिए कलाकार यथार्थ से टकराता है। वह यथार्थ का अनुमरण करने के लिए उससे नहीं टकराता, बल्कि उसे आत्ममातृ करने और उसे मानवीय महत्ता प्रदान करने के लिए उससे टकराता

१. ‘नयी कविता का आत्मसंघर्ष तथा अन्य निबन्ध’, पृ० २७।

२. ‘प्राप्तमा ऑफ आर्ट’, पृ० ८४।

३. उपर्युक्त, पृ० १४८।

४. ‘माइक्रोएनालिटिक एक्स्पोज़न इन आर्ट्स’, पृ० ५१।

५. पीनिंग एण्ड पॉर्म, पृ० ४६।

है।<sup>१</sup> यथार्थ को आरम्भसात् करने से लेकर उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति तक की आन्तरिक प्रक्रिया में कलाकार वास्तविकता का सीप नहीं कर देता। वह वास्तविकता के उस रूप का निषेध जरूर कर देता है जिससे उसे प्रथम अनुभूति प्राप्त हुई है। वह अपने अनुभूत सत्य को अपने संवेदनात्मक उद्देश्य के अनुरूप रूपाकार देता है और तब वह यथार्थ एक नये यथार्थ में परिणत हो जाता है। यह यथार्थ कलात्मक बिम्बों में व्यक्त होने वाला उच्चतर—सौन्दर्यात्मक—यथार्थ होता है। रचना की इस समूची आन्तरिक प्रक्रिया में कलाकार वस्तुजगत् के मूल अनुभवों में विच्छिन्न नहीं हो जाता। उसकी अनुभूतियाँ कलात्मक वस्तुजगत् के विशिष्ट साक्षात्कार का परिणाम होती हैं। इसीलिए मुक्तिबोध रचना-प्रक्रिया को 'बाह्य का आन्तरिकरण' और इस 'आन्तरिक का बाह्यकरण' कह कर परिभाषित करते हैं।<sup>२</sup> रचना-प्रक्रिया की जटिल अन्तर्बाह्य इन्द्रात्मकता के सम्बन्ध में राल्फ-फाक्स ने लिखा था :

"कला एक साधन है जिसके द्वारा मानव वास्तविकता से जुड़ता और उसे आरम्भसात् करता है। अपनी भीतरी चेतना को निहाई पर लेखक वास्तविकता रूपी सत भ्रमका धातु को रखता, हथौड़ियों की चोट से ठोकर-पीट कर अपने उद्देश्य के अनुकूल उसे नयी शक्ति में ढालता और एकदम बेसुध होकर "विचारों के हिंस्र हमौडे" उस पर बरसाता है। सृजन की समूची प्रक्रिया, कलाकार की सम्पूर्ण वेदना वास्तविकता के साथ इसी हिंस्र द्वन्द्व में, और दुनिया का एक सत्यपूर्ण चित्र गढ़ने के प्रयास में, निहित है।"<sup>३</sup>

संक्षेप में, कलाकार यथार्थजगत् के साक्षात्कार से जागृत बिम्बों की कलात्मक बिम्बों के रूप में पुनर्रचना करता है। कला हमारे अन्तर्जगत् की अभिव्यक्ति है लेकिन उसे बाह्यजगत् के पार्यवय में नहीं देखा जा सकता। हमारी चेतना में स्वतंत्र जो सत्ता है यही हमारे भीतर प्रतिबिम्बित होकर हमारे अन्तर्जगत् को रचना करती है। हमारा अन्तर्जगत् बाह्यजगत् के प्रतिबिम्बित रूपों के अलावा हमारे निजी भावों, विचारों, संस्कारों, अनुभवों, प्राग्नुभवों आदि से भी निर्मित होता है। इसीलिए जब हम कला में अपने अन्तर्जगत् की अभिव्यक्ति करते हैं तो वस्तुतः यथार्थ का ही "सौन्दर्यात्मक और विचारधारात्मक मूल्यांकन" करते हैं।<sup>४</sup>

१. आर्ट एण्ड सोसाइटी, पृ० १०६।

२. 'नयी कविता का आत्मसंघर्ष,' पृ० २७-२८।

३. 'वपन्यास और लोकजीवन,' पृ० २१।

४. 'फण्डामेंटल्स ऑफ़ मार्क्सिस्ट-सेनिनिस्ट क्वालिटी,' पृ० ४८६।

इससे स्पष्ट है कि रचना सामान्य ( अर्थात् जीवन जगत् ) और विशिष्ट ( अर्थात् कलाकार ) के विशिष्ट अन्तस्सम्बन्ध का परिणाम है । कलाकार का आभ्यन्तरीकृत जीवन-व्यपार्य जब उसके अन्तःकरण में पहुँचता है तब वह जीवन-मूल्य, जीवन-दृष्टि आदि के मनोवैज्ञानिक रूपों में ढल जाता है ।<sup>१</sup> इसीलिए मुक्तिबोध लेखक को जीवन तथ्यों और भावों का स्रष्टा नहीं मानते, वरन् "उनका केवल अनुभविता, भोक्ता और अभिव्यजक" मानते हैं । कारण यह कि "वस्तुतः वे जीवन तथ्य लेखक के भीतर उपस्थित होते हुए भी, अपने अस्तित्व के लिए मात्र उसकी सत्ता पर अवलम्बित नहीं रहते । वे सामाजिक अनुभवों के रूप में सबके हृदय में विराजमान रहते हैं ।"<sup>२</sup>

इसका यह अर्थ नहीं है कि कलाकार की अनुभूतियों और संवेदनाओं की कोई विशिष्ट भूमि नहीं होती । इसका केवल यह अर्थ है कि नित-नवीनताओं की ओर आकृष्ट होने वाले कलाकार की विशिष्ट और अद्वितीय अनुभूतियाँ उसके समग्र अस्तित्व की व्यञ्जक होती हैं और इसलिए उनकी विशिष्टता कलाकार की जीवन-दृष्टि और सामाजिक अनुभव-प्रतिबद्धता पर निर्भर होती है । यही कारण है कि कोई दो कलाकार समान विषय से, और समान विषय होने पर भी समान रूप से आन्दोलित नहीं होते । विषय ही वह केन्द्रीय उद्दीपक है जो हमारी मनःस्थिति और स्रजन प्रयत्न की अत्यन्त संश्लिष्ट और गतिशील समष्टि होता है । अतः महत्त्व दोनों बातों का है—

१. कौन-सा विषय उद्दीप्त करता है, और

२. वह उद्दीपक किस प्रकार उद्दीप्त करता है । अर्थात् ज्ञान, बुद्धि, अनुभवों, संस्कारों, रुचियों, मनःस्थितियों आदि से सम्पृक्त कलाकार विषय से कैसे उद्दीप्त होता है ।

उदाहरण के लिए मृत्यु के साक्षात्कार से सम्बद्ध दो स्थितियाँ लें । एक ऐसी स्थिति है जिसमें महीने भर की रसद जोड़ कर बर्फ के नीचे दबे मकान में दार्शनिक बहस करते हुए मृत्यु का साक्षात्कार है ।<sup>३</sup> और दूसरी स्थिति है 'गोदान' के होरी की मृत्यु की जिसमें सुबह-शाम की रसद जुटाने की चिन्ता करता हुआ व्यक्ति मौत के चक्के में पिस रहा है ।<sup>४</sup> एक मौत भरे पेट की दार्शनिक ऊहा का परिणाम है

१. 'नयी कविता का आत्मसंघर्ष,' पृ० ५ ।

२. 'नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र,' पृ० १४५ ।

३. 'अज्ञेय : अपने-अपने अजनबी ।

४. प्रेमचन्द : 'गोदान' ।

जिसमें निष्क्रिय और नपुंसक ठंडापन है। दूसरी मौत जिन्दगी के जद्दोजह्द में मले-मले हुए देवस आदमी की सचाई है जो सामाजिक अन्तर्विरोधों को निर्ममतापूर्वक उद्घाटित करती है और एक तिलमिला देने वाले व्यंग्य में परिणत होती है।

दोनों स्थितियाँ सच हैं। दोनों इसी ममाज की सचाई हैं। दोनों दो जीवना-नुभव से सम्बन्ध सचाइयाँ हैं। यह कलाकार की संवेदना, सहानुभूति और विचारधारा पर निर्भर है कि उसका अन्तर्जगत् किस सचाई से आन्दोलित होता है। यह दावा करना भ्रामक है कि "कलाकार यथार्थ से कुछ भी आयात नहीं करता।" इसके विपरीत, यह कहना अधिक उपयुक्त जान पड़ता है कि कला वस्तुजगत् के साथ कलाकार के विशिष्ट सम्बन्ध को व्यवत करने वाली कल्पना-सृष्टि है, इसलिए वह "जगत् की वस्तुओं के प्रति उसके प्रेम या घृणा का फल"<sup>१</sup> है। प्रेम या घृणा के भाव कलाकार को शून्य से नहीं मिलते। ये राग-द्वेष जगत् की वस्तुओं से उसके विशिष्ट साक्षात्कार का परिणाम होते हैं। जीवन के व्यावहारिक अनुभवों से निमित्त कलाकार का अन्तर्जगत् समूचे बाह्य यथार्थ के सम्बन्ध में कलाकार की स्थिति और इस स्थिति के प्रति कलाकार के दृष्टिकोण का परिणाम और व्यञ्जक है।

जिस प्रकार कला में केन्द्रीय महत्त्व विषय का है उसी प्रकार कलाकार के अन्तर्जगत् के सम्बन्ध में केन्द्रीय महत्त्व कलाकार के दृष्टिकोण का है। यह दृष्टिकोण बाह्य जगत् की ग्रहण और आत्मसात् करने, मूल्यबोध के धरातल पर उसे स्वीकार या अस्वीकार करने, तथा अपने निजी भावों, विचारों, संस्कारों, अनुभवों, प्रामाण्य, मनःस्थितियों आदि के साथ उसका अविरोधात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की मूल धुरी है। इस आधारभूत दृष्टिकोण पर निर्भर विचारों की निश्चित पद्धति को, इस पद्धति के अन्तर्गत आने वाले मूल्यों, अभिरुचियों आदि को डेविड आर्प्टर विचारधारा के नाम से अभिहित करते हैं।<sup>२</sup> कला सर्जक के आन्तरिक मूल्य-जगत् से गहरे स्तर पर जुड़ी होती है, वह कलाकार के समूचे अन्तर्बाह्य व्यक्तित्व को व्यक्त करती है। इसलिए वह कलाकार की विचारधारा को भी धारण करती है।

यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक व्यक्ति अपनी विचारधारा निश्चित करे। एक ही व्यक्ति में भिन्न जीवन-प्रसंगों या स्थितियों में विरोधी वैचारिक संस्कार प्रकट हो सकते हैं। लेकिन इसे चिन्तन का दोष मानेंगे, गुण नहीं। जो व्यक्ति, जितना सजग और विवेकसम्पन्न होगा, जिसकी चेतना जिस अनुपात में

१. राक फास : 'उपन्यास और लोकजीवन,' पृ० ११।

२. 'आइडियालिज्म एण्ड डिस्कप्टिफ्,' पृ० १७।

इससे स्पष्ट है कि रचना सामान्य ( अर्थात् जीवन जगत् ) और विशिष्ट ( अर्थात् कलाकार ) के विशिष्ट अन्तस्सम्बन्ध का परिणाम है। कलाकार का आन्तरीकृत जीवन-व्यर्थ जब उसके अन्तःकरण में पहुँचता है तब वह जीवन-मूल्य, जीवन-दृष्टि आदि के मनोवैज्ञानिक रूपों में ढल जाता है।<sup>१</sup> इसीलिए मुक्तिबोध लेखक को जीवन तथ्यों और भावों का स्रष्टा नहीं मानते, वरन् "उनका केवल अनुभविता, भोक्ता और अभिव्यजक" मानते हैं। कारण यह कि "वस्तुतः वे जीवन तथ्य लेखक के भीतर उपस्थित होते हुए भी, अपने अस्तित्व के लिए मात्र उसकी सत्ता पर अवलम्बित नहीं रहते। वे सामाजिक अनुभवों के रूप में सबके हृदय में विराजमान रहते हैं।"<sup>२</sup>

इसका यह अर्थ नहीं है कि कलाकार की अनुभूतियों और संवेदनाओं की कोई विशिष्ट भूमि नहीं होती। इसका केवल यह अर्थ है कि नित-नवीनताओं की ओर आकृष्ट होने वाले कलाकार की विशिष्ट और अद्वितीय अनुभूतियाँ उसके समग्र अस्तित्व की व्यंजक होती हैं और इसलिए उनकी विशिष्टता कलाकार की जीवन-दृष्टि और सामाजिक अनुभव-प्रतिबद्धता पर निर्भर होती है। यही कारण है कि कोई दो कलाकार समान विषय से, और समान विषय होने पर भी समान रूप से आन्दोलित नहीं होते। विषय ही वह केन्द्रीय उद्दीपक है जो हमारी मनःस्थिति और मजग प्रयत्न की अत्यन्त सश्लिष्ट और गतिशील समष्टि होता है। अतः महत्व दोनों बातों का है—

१. कौन-सा विषय उद्दीप्त करता है, और

२. यह उद्दीपक किस प्रकार उद्दीप्त करता है। अर्थात् ज्ञान, बुद्धि, अनुभवों, संस्कारों, रुचियों, मनःस्थितियों आदि से सम्पृक्त कलाकार विषय से कैसे उद्दीप्त होता है।

उदाहरण के लिए मृत्यु के साक्षात्कार से सम्बद्ध दो स्थितियाँ हैं। एक ऐसी स्थिति है जिसमें महीने भर की रसद जोड़ कर बर्फ के नीचे दबे मकान में दार्शनिक बहस करते हुए मृत्यु का साक्षात्कार है।<sup>३</sup> और दूसरी स्थिति है 'मोदान' के होरी की मृत्यु की जिसमें सुबह-शाम की रसद जुटाने की चिन्ता करता हुआ व्यक्ति मोत के चक्के में फिस रहा है।<sup>४</sup> एक मोत भरे पेट की दार्शनिक ऊहा का परिणाम है

१. 'नयी कविता का आत्मसंघर्ष,' पृ० ५।

२. 'नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र,' पृ० १४५।

३. 'अज्ञेय : 'अपने-अपने अजनबी।

४. प्रेमचन्द : 'मोदान'।

त्रिसर्ग में निष्क्रिय और नपुंसक ठंडापन है। दूसरी मौत जिन्दगी के जद्दोजहद में गले तक डूबे हुए बेवस आदमी की सच्चाई है जो सामाजिक अन्तर्विरोधों को निर्ममतापूर्वक उद्घाटित करती है और एक तिलमिला देने वाले व्यंग्य में परिणत होती है।

दोनों स्थितियाँ सच हैं। दोनों इसी समाज की सच्चाई हैं। दोनों दो जीवना-नुभव से सम्बद्ध सच्चाइयाँ हैं। यह कलाकार की संवेदना, महानुभूति और विचारधारा पर निर्भर है कि उसका अन्तर्जगत् किस सच्चाई से आन्दोलित होता है। यह दावा करना भ्रामक है कि “कलाकार यथार्थ में कुछ भी आयात नहीं करता।” इसके विपरीत, वह कहना अधिक उपयुक्त जान पड़ता है कि कला वस्तुजगत् के साथ कलाकार के विशिष्ट सम्बन्ध को व्यक्त करने वाली कल्पना-सृष्टि है, इसलिये वह “जगत् की वस्तुओं के प्रति उसके प्रेम या घृणा का फल”<sup>१</sup> है। प्रेम या घृणा के भाव कलाकार को शून्य से नहीं मिलते। ये राग-द्वेष जगत् की वस्तुओं से उसके विशिष्ट साक्षात्कार का परिणाम होते हैं। जीवन के व्यावहारिक अनुभवों से निर्मित कलाकार का अन्तर्जगत् समूचे बाह्य यथार्थ के सन्दर्भ में कलाकार की स्थिति और इस स्थिति के प्रति कलाकार के दृष्टिकोण का परिणाम और व्यञ्जक है।

जिम प्रकार कला में केन्द्रीय महत्त्व विषय का है उसी प्रकार कलाकार के अन्तर्जगत् के सन्दर्भ में केन्द्रीय महत्त्व कलाकार के दृष्टिकोण का है। यह दृष्टिकोण बाह्य जगत् को ग्रहण और आत्मसात् करने, मूल्यबोध के धरातल पर उसे स्वीकार या अस्वीकार करने, तथा अपने निजी भावों, विचारों, संस्कारों, अनुभवों, श्रानुभवों, मनःस्थितियों आदि के साथ उसका अविरोधात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की मूल धुरी है। इस आधारभूत दृष्टिकोण पर निर्भर विचारों की निश्चित पद्धति को, इस पद्धति के अन्तर्गत आने वाले मूल्यों, अभिव्यक्तियों आदि को डेविड आप्टर विचारधारा के नाम से अभिहित करते हैं।<sup>२</sup> कला सर्जक के आन्तरिक मूल्य-जगत् से चतुरेस्तर पर जुड़ी होती है, वह कलाकार के समूचे अन्तर्बाह्य व्यक्तित्व को व्यक्त करती है। इसलिए वह कलाकार की विचारधारा को भी धारण करती है।

यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक व्यक्ति अपनी विचारधारा निश्चित करे। एक ही व्यक्ति में भिन्न जीवन-प्रसंगों या स्थितियों में विरोधी वैचारिक स्तर प्रकट हो सकते हैं। लेकिन इसे चिन्तन का दोष मानेंगे, गुण नहीं। जो व्यक्ति, जितना सजग और विवेकसम्पन्न होगा, जिसकी चेतना त्रिस अनुपात में

१. राफ फास : ‘उपन्यास और लोकजीवन’, पृ० १३।

२. ‘आइडियालिज्म एण्ड डिस्कप्टिबल’, पृ० १७।

इससे स्पष्ट है कि रचना सामान्य ( अर्थात् जीवन जगत् ) और विशिष्ट ( अर्थात् कलाकार ) के विशिष्ट अन्तस्सम्बन्ध का परिणाम है । कलाकार का वाष्प-न्तरीकृत जीवन-मथार्थ जब उसके अन्तःकरण में पहुँचता है तब वह जीवन-मूल्य, जीवन-दृष्टि आदि के मनोवैज्ञानिक रूपों में ढल जाता है ।<sup>१</sup> इसीलिए मुक्तिबोध लेखक को जीवन तथ्यों और भावों का स्रष्टा नहीं मानते, वरन् “उनका केवल अनुभविता, भोक्ता और अभिष्यञ्जक” मानते हैं । कारण यह कि “वस्तुतः वे जीवन तथ्य लेखक के भीतर उपस्थित होते हुए भी, अपने अस्तित्व के लिए मात्र उसकी सत्ता पर अवलम्बित नहीं रहते । वे सामाजिक अनुभवों के रूप में उसके हृदय में विराजमान रहते हैं ।”<sup>२</sup>

इसका यह अर्थ नहीं है कि कलाकार की अनुभूतियों और संवेदनाओं की कोई विशिष्ट भूमि नहीं होती । इसका केवल यह अर्थ है कि नित-नवीनताओं की ओर आकृष्ट होने वाले कलाकार की विशिष्ट और अद्वितीय अनुभूतियाँ उसके समग्र अस्तित्व की व्यञ्जक होती हैं और इसलिये उनकी विशिष्टता कलाकार की जीवन-दृष्टि और सामाजिक अनुभव-प्रतिबद्धता पर निर्भर होती है । यही कारण है कि कोई दो कलाकार समान विषय से, और समान विषय होने पर भी समान रूप से आन्दोलित नहीं होते । विषय ही वह केन्द्रीय उद्दीपक है जो हमारी मनःस्थिति और मजबूत प्रपञ्च की अत्यन्त सश्लिष्ट और गतिशील समष्टि होता है । अतः महत्त्व दोनों बातों का है—

१. कौन-सा विषय उद्दीप्त करता है, और

२. यह उद्दीपक किस प्रकार उद्दीप्त करता है । अर्थात् ज्ञान, बुद्धि, अनुभवों, संस्कारों, रूचियों, मनःस्थितियों आदि से सम्पृक्त कलाकार विषय से कैसे उद्दीप्त होता है ।

उदाहरण के लिए मृत्यु के साक्षात्कार से सम्बद्ध दो स्थितियाँ लें । एक ऐसी स्थिति है जिसमें महीने भर की रसद जोड़ कर वर्ष के नीचे दबे मकान में दार्शनिक बहग करते हुए मृत्यु का साक्षात्कार है ।<sup>३</sup> और दूसरी स्थिति है ‘गोदान’ के होरी की मृत्यु की जिसमें गुवह-शाम की रसद जुटाने की चिन्ता करता हुआ व्यक्ति मौत के चक्के में गिर रहा है ।<sup>४</sup> एक मौन भरे पेट की दार्शनिक ऊहा का परिणाम है

१. ‘नये कविता का आत्मसंघर्ष,’ पृ० ५ ।

२. ‘नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र,’ पृ० १४५ ।

३. ‘मंजुषा : अपने-अपने अवनवी ।

४. प्रेमचन्द : ‘गोदान’ ।

जिसमें निष्क्रिय और नर्पुनक ठढापन है। दूसरी मौत जिन्दगी के जद्दोजहद में गले तक डूबे हुए बेवस आदमी की सचाई है जो सामाजिक अन्तर्विरोधों को निर्ममतापूर्वक उद्घाटित करती है और एक तिलमिला देने वाले व्यंग्य में परिणत होती है।

दोनों स्थितियाँ सच हैं। दोनों इसी समाज की सचाई हैं। दोनों दो जीवना-नुभव से सम्बद्ध सचाइयाँ हैं। यह कलाकार की संवेदना, सहानुभूति और विचारधारा पर निर्भर है कि उसका अन्तर्जगत् किस सचाई से आन्दोनित होता है। यह दावा करना भ्रामक है कि "कलाकार यथार्थ में कुछ भी आयात नहीं करता।" इसके विपरीत, यह कहना अधिक उपयुक्त जान पड़ता है कि कला वस्तुजगत् के साथ कलाकार के विशिष्ट सम्बन्ध को व्यक्त करने वाली रूपना-सृष्टि है, इसलिए वह "जगत् की वस्तुओं के प्रति उसके प्रेम या घृणा का फल"<sup>१</sup> है। प्रेम या घृणा के भाव कलाकार को शून्य से नहीं मिलते। ये राग-द्वेष जगत् की वस्तुओं से उसके विशिष्ट साक्षात्कार का परिणाम होते हैं। जीवन के व्यावहारिक अनुभवों से निमित्त कलाकार का अन्तर्जगत् समूचे बाह्य यथार्थ के सन्दर्भ में कलाकार की स्थिति और इस स्थिति के प्रति कलाकार के दृष्टिकोण का परिणाम और व्यञ्जक है।

जिस प्रकार कला में केन्द्रीय महत्त्व विषय का है उसी प्रकार कलाकार के अन्तर्जगत् के सन्दर्भ में केन्द्रीय महत्त्व कलाकार के दृष्टिकोण का है। यह दृष्टिकोण बाह्य जगत् को ग्रहण और आत्मसात् करने, मूल्यबोध के धरातल पर उसे स्वीकार या अस्वीकार करने, तथा अपने निजी भावों, विचारों, संस्कारों, अनुभवों, प्राग्नुभवों, मनःस्थितियों आदि के साथ उसका अविरोधात्मक सम्बन्ध स्थापित करने की मूल घुरी है। इस आधारभूत दृष्टिकोण पर निर्भर विचारों की निश्चित पद्धति को, इस पद्धति के अन्तर्गत आने वाले मूल्यों, अभिरुचियों आदि को डेविड ह्याप्टर विचारधारा के नाम से अभिहित करते हैं।<sup>२</sup> कला सर्जक के आन्तरिक मूल्य-जगत् से गहरे स्तर पर जुड़ी होती है, वह कलाकार के समूचे अन्तर्बाह्य व्यक्तित्व को व्यञ्जित करती है। इसलिए वह कलाकार की विचारधारा को भी धारण करती है।

यह आवश्यक नहीं है कि प्रत्येक व्यक्ति अपनी विचारधारा निश्चित कर ले। एक ही व्यक्ति में भिन्न जीवन-प्रसंगों या स्थितियों में विरोधी वैचारिक संस्कार प्रबल हो सकते हैं। लेकिन इसे चिन्तन का दोष मानेंगे, गुण नहीं। जो व्यक्ति, जितना सजग और विवेकसम्पन्न होगा, जिनसे चेतना जिन अनुपात में

१. राफ फासत : 'उपन्यास और जीवन', पृ० ११।

२. 'आइडियालिज्म एण्ड डिस्कम्पैट', पृ० १०।

आवयविक और अन्तर्विरोधरहित होगी उसकी विचारधारा उसी अनुपात में अस्पष्ट, निर्भ्रान्त और समर्थ होगी। मानव समाज और चेतना का विकास व्यवस्थाबद्धता और मजगता की दिशा में हुआ है। विचारधारा व्यवस्थाबद्ध चिन्तन का परिणाम है। इन्द्रियजन्य ज्ञान से विचारात्मक ज्ञान तक का विकास यह रेखांकित करता है कि मानव-चेतना का विकास सीमित से विस्तृत की दिशा में हुआ है तथा बौद्धिकीकरण और मजगता की भूमिका उत्तरोत्तर बढ़ती गयी है। मानव-चेतना के विकास की इस गति को समझने हुए ध्रुवल जी ने भावप्रसार को ज्ञानप्रसार में निहित बताया है, और इस प्रकार बौद्धिकीकरण की बढ़ती हुई भूमिका को भाव एवं ज्ञान की व्यापकता का आधार बताया है।<sup>१</sup>

मनुष्य की भौतिक और आत्मिक सीमाएँ तोड़ कर उसकी सृजनारमक क्षमताओं के नये-नये क्षितिज उद्घाटित करने में विज्ञान की भूमिका अत्यन्त महत्वपूर्ण है। विज्ञान मनुष्य के बौद्धिक विकास का चरमोत्कर्ष है। विज्ञान की विशेषता यह है कि उसने ज्ञान और कर्म को पारस्परिक सम्बद्धता में परिभाषित किया है। जेम्स कोनेल ने विज्ञान की निरीक्षणों-परीक्षणों पर आधारित तथा भावी निरीक्षणों-परीक्षणों में मददगार प्रत्यक्ष और अवधारणात्मक पद्धतियों की अन्तस्सम्बद्ध शृंखला<sup>२</sup> कह कर मिद्वान्त और व्यवहार के द्वन्द्वात्मक सम्बन्ध को ही विज्ञान का आधार बताया है। यह द्वन्द्वात्मकता मानव समाज और मानव-चेतना के विकास की मूल धुरी है। इस द्वन्द्वात्मक अन्तरसम्बन्ध के बिना मनुष्य के रूप में मनुष्य का विकास ही सम्भव नहीं था। अपने परिवेश से जटिल क्रियात्मक सम्बन्ध मनुष्य के भौतिक और आत्मिक विकास का आधार है, यह हम पहले अध्याय में देखा चुके हैं। मनुष्य का अपने परिवेश में यह सम्बन्ध जितना अनुपात में जटिलतर होता गया बाह्य जगत् को ग्रहण करने की मनुष्य की आन्तरिक युक्ति उगी अनुपात में जटिल होती गयी। विचारधारा व्यक्ति की अपने परिवेश में माताहकार की मूल युक्ति है। इसलिए यह माह्यजगत् में मनुष्य के धान-प्रतिपातात्मक सम्बन्ध को, इस सम्बन्ध के प्रति मनुष्य की सजगता को व्यक्त करने वाली व्यवस्थित अन्तर्दृष्टि का पर्याय होती है।

कुछ विद्वान् विचारधारा को ध्रान्त और मिथ्या चेतना से बढ़ कर कुछ नहीं मानते। इंगेगिजर के मतानुसार विचारधारा वास्तविकताओं की तरबोर न होकर वास्तविकताओं में ग्रहण किया गया आदर्श होनी है इसलिए यह यथार्थ के अनेक-

१. 'माधार्थ रामचन्द्र मुक्त : 'रग-मीमांसा', पृ० १६।

२. 'गारम एण्ड रॉयल डिन,' पृ० २५।

ज्वलन्त पहलुओं की उपेक्षा करती है।<sup>१</sup> इस परिभाषा की असंगति यह है कि इसमें मनुष्य के चिन्तन को यथार्थ का यांत्रिक प्रतिबिम्ब माना गया है। विचारधारा वास्तविकता से टकराती है, वास्तविकता के सन्दर्भ में मनुष्य की स्थिति से प्रभावित होती है और वास्तविकता को अपने अनुरूप ढालने का यत्न करती है, इन बातों को नजर-दाज करके चलने के परिणामस्वरूप वे विचारधारा की सक्रिय भूमिका को पहचान पाने में असमर्थ रहते हैं। वास्तविकताओं के ग्रहण से आदर्शों का निर्माण भी वस्तुतः विचारधारा का एक कार्य है। कला सम्बन्धी कार्यों में विचारधारा की यह भूमिका अनेक रूपों में प्रकट होती है। सामाजिक विरोधों से घिरे वर्तमान समाज में कलाकार न तो यथार्थ की उपेक्षा कर सकता है और न आदर्शों और मूल्यों के अपने आन्तरिक जगत् की। कलाकार जिस सामाजिक समुदाय का अंग होगा या जिससे खुद को जोड़ेगा उसके आदर्शों और मूल्यों को भी अपनायेगा। लेकिन अगर वह इन अन्त-विरोधों में अपने को पक्षधर न बना कर तटस्थ रहना चाहता है तो भी उसे वास्तविकता के अपने साक्षात्कार के आधार पर एक आदर्शजगत् और मूल्य-जगत् की रचना करनी होगी। इस आन्तरिक जगत् से खुद को जोड़ कर ही वह कला की साधना कर सकता है। सम्भवतः इसीलिए जोसेफ च्यारी यह मानते हैं कि "सृजनात्मक कल्पना मोक्षक कल्पना होती है।"<sup>२</sup>

कलात्मक सोद्देश्यता का स्वरूप क्या है यह कलाकार की सामाजिक और वैचारिक प्रतिबद्धता या सहानुभूति पर निर्भर है। सच पूछा जाय तो कलाकार द्वारा समाज या उसके अन्तर्विरोधों के अतिक्रमण की कल्पना भी असम्भव है। आज की सामाजिक स्थिति ऐसी नहीं है कि दैनन्दिन जीवन की चिन्ताओं से सर्वथा मुक्त होकर हम दस्तकारी या कला के किसी क्षेत्र में सर्वतोभावेन निमग्न हो जायें। आदिम समाज में मनुष्य की आवश्यकताएँ सीमित थीं। उसका साधक क्रिया-व्यापार भी सीमित था। शिकारादि सम्बन्धी उत्पादन-कर्म मूलतः व्यक्ति-प्रयास पर निर्भर था। आज का उत्पादन अत्यन्त जटिल सामाजिक चरित्र ग्रहण कर चुका है। कला के धर्म के निर्वाह के लिए आज रचनाकार-व्यक्ति की आन्तरिक तैयारी और इच्छा ही पर्याप्त नहीं है। सामाजिक तन्त्र उसने बाधा बनता है। धर्म और सम्पत्ति के अन्त-विरोध पर आधारित सामाजिक उत्पादन जिस तन्त्र को जन्म देता है वह कलाकार की कलात्मक संलग्नता का नियमन करता है। सम्पत्तिशासी धर्म के रचनाकार

१. पापु ऑफ अमेरिकन गॉट, पृ० ५३४।

२. 'मांट एण्ड नैसिज', पृ० ४१।

समस्याओं से मुक्त होते हैं, वे चाहें तो कलात्मक मिट्टि के लिए जीवन अर्पण कर सकते हैं। जिन्हें खाने-पीने जैसी तुच्छ और भाभूली समस्याओं के समुद्र में असहाय की भांति संघर्ष करना हो, वे कला और सौन्दर्य की साधना किस प्रकार करें? उनकी अत्यन्त साधारण समस्याएँ श्रम के शोषण और तिरस्कार पर आधारित सम्पत्तिमूलक समाज की उत्पत्ति हैं और ये बिल्नाएँ उसको रचनात्मक इच्छा को बाधित करती हैं।

कलाकार इसी समाज में रहता है इसलिए वह श्रम और सम्पत्ति के सम्बन्धों से उत्पन्न सामाजिक समुदायों से परे नहीं रह सकता। वह अपने जाने-अनजाने या चाहे-अनचाहे समाज के किसी-न-किसी समुदाय का सदस्य होता है। कलाकार की विचारधारा और उसका साहित्य उसको इस सामाजिक क्षति से प्रभावित होते हैं। अर्थात् सामाजिक स्थितियाँ मनुष्य की वैयक्तिक स्थिति को प्रभावित करती हैं, इसलिये वर्ग-विभक्त समाज में सम्पत्ति और श्रम से सम्बद्ध विचारधाराओं को प्रभावित करते हैं। विचारधारा को इस वर्गीय प्रवृत्ति को रेखांकित करते हुए सेमिन ने कहा था कि "वर्ग-वैषम्य में जीर्ण समाज में गैर-वर्गीय या वर्गोत्तर विचारधारा का अस्तित्व सम्भव नहीं है।"<sup>१</sup>

सौन्दर्य-बोध विचारधारा की ही तरह मानव-संतान का एक अंग है, उसके वर्ग-विभाजन से निरपेक्ष रहने की बात करना भ्रामक है। वर्ग-विभाजन के मानव-चेतना पर पड़ने वाले प्रभाव को नजरदाज करके श्री स्टेंस सौन्दर्य-निर्णय की "सभी मनुष्यों का सत्य" बताते हैं।<sup>२</sup> किन्तु आगे चल कर वे स्वयं अपनी बात मिट्ट कर सकने में असमर्थ रहे। उन्होंने यह शका उठाई कि सौन्दर्य के सार्वभौम चरित्र की कल्पना वास्तव में विवादास्पद है। इसका समाधान सत्सम्बन्धी दृष्टिकोण पर निर्भर है। सत्य के स्वरूप के सम्बन्ध में अपनाये गये दृष्टिकोण का सवाल सौन्दर्य-शास्त्र से बाहर का सवाल है।<sup>३</sup> इसलिये न वे सौन्दर्य-निर्णय की सार्वभौमता प्रमाणित कर सके और न अपनी शका का समाधान ही प्रस्तुत कर सके।

श्री स्टेंस ने सौन्दर्य-निर्णय के प्रश्न पर अपनाये गये हमारे दृष्टिकोण की केन्द्रीय महत्त्व प्रदान करके इस सम्भावना की ओर संकेत कर दिया कि उक्त व्यक्ति के सामाजिक सन्दर्भ में देखा जाय। अन्तर्विरोधपूर्ण समाज में सत्य के सार्वभौम चरित्र की कल्पना अधिक-से-अधिक हमारी सदिच्छा को व्यक्त करती है, हमारे अध्ययन की व्यावहारिकता की नहीं। हार्बर्ट स्पेंसर ने वर्ग-समाजों में सत्य के चरित्र

१. 'सेमिन : कलेरटेड बक्से', पृ० १८४।

२. 'दि फीनिंग ऑफ़ म्यूटी', पृ० २०६।

३. उपर्युक्त, पृ० २०६।

को सार्वभौम या तटस्थ न मान कर पक्षधर माना है।<sup>१</sup> उन्होंने हड़ताल के चित्रांकन का उदाहरण देकर यह बताया है कि हड़ताल के सम्बन्ध में अपनाया गया कलाकार का दृष्टिकोण उसकी वैचारिक प्रतिबद्धता पर निर्भर है। हड़ताल यदि मालिक के पक्ष से उसकी सम्पत्ति और मुनाफे पर गैरकानूनी हमला है तो मजदूरों के लिए वह जीवन-मरण का सवाल हो सकती है। ऐसा सम्भव नहीं है कि कलाकार उसे मालिकों और मजदूरों दोनों के पक्ष में देखे। जनता के अलग-अलग समुदाय अपनी स्थितियों और जरूरतों के अनुसार हड़ताल के सम्बन्ध में अलग-अलग दृष्टिकोण अपना सकते हैं। कलाकार उनमें से किसी एक के दृष्टिकोण से हड़ताल का चित्रांकन कर सकता है। किन्तु वह अपनी विशिष्ट स्थिति से और उस स्थिति से हड़ताल के प्रति उत्पन्न हिताहित विवेक से तटस्थ नहीं हो सकता।<sup>२</sup>

यह सही है कि समाज में वर्गों-उपवर्गों के अनेक सपादी-विसंवादी हित होते हैं। वे आपस में अलग-अलग धरातलों पर संवाद-विमवाद के भिन्न समुच्चय बनाते हैं। पूँजीवादी क्रांति के बाद वर्ग-विरोध सरल और उग्र हो जाते हैं, किन्तु पुरानी सामाजिक संरचनाओं के अवशेष बखूबी मौजूद रहते हैं। आदिवासियों के रूप में अगर आदिम सामुदायिक समाज के अवशेष पाये जा सकते हैं तो कानूनी शास्त्र के बावजूद बन्धक धर्म प्रथा के रूप में भूदास समाज के ध्वंसावशेष भी कुछ कम तादाद में नहीं हैं। नस्लदारी आदि तरह-तरह के पेशे के लोग सामंतवाद की उपज हैं। आज भी उन्हें हर गली-मुहल्ले में आदमी को आटे-दाल की गठरी बना कर पेट ठोकते या बन्दर-मालुओं के साम नाचते हुए देखा जा सकता है। राजा-रानियों और जमींदारों को कानून ने खरम कर दिया है; उनका सामाजिक-आर्थिक अस्तित्व और प्रभाव भी घटम हो गया है, यह दावा नहीं किया जा सकता। सामाजिक हितों और हित-समुच्चयों की बहुलता के अनुपात में विचारधाराओं की बहुलता देखी जा सकती है।

इसी सामाजिक परिप्रेक्ष्य में विचारधारा का अध्ययन करते हुए सोवियत सिद्धान्तकार मॉस्विचोव ने लिखा है : “विचारधारा किसी समाज, वर्ग या सामाजिक समुदाय की धेतना है जिसका निर्धारण उसके अस्तित्व की भौतिक स्थितियों द्वारा होता है तथा जो उसके व्यावहारिक क्रिया-कलाप को दिशा, सिद्धान्त और आदर्श प्रदान करती है।”<sup>३</sup>

पूँजीवाद और उसमें अवशिष्ट पुरानी सामाजिक संरचनाओं से व्यापक रूप में तिन वर्गों-उपवर्गों की हित-सिद्धि होती है वे आपसी हित-टकराव और तत्सम्बन्ध विचार-

१. 'निटरेषर एण्ड रियलिटी', पृ० २१।

२. उपर्युक्त, पृ० २१।

३. 'दि एण्ड ऑफ आइडियॉलॉजी थियरी : इन्ट्रूडक्शन एण्ड रियलिटी', पृ० ६६।

समस्याओं से मुक्त होते हैं, वे चाहें तो कलात्मक सिद्धि के लिए जीवन अर्पण कर सकते हैं। जिन्हें खाने-पीने जैसी तुच्छ और मामूली समस्याओं के समुद्र में असहाय की भाँति सपर्प करना हो, वे कला और सौन्दर्य की साधना किस प्रकार करें? उनकी अत्यन्त साधारण समस्याएँ श्रम के शोषण और तिरस्कार पर आधारित सम्पत्तिमूलक समाज की उत्पत्ति हैं और ये बिल्कुल उसकी रचनात्मक इच्छा को बाधित करती हैं।

कलाकार इसी समाज में रहता है इसलिए वह श्रम और सम्पत्ति के सम्बन्धों में उत्पन्न सामाजिक समुदायों से परे नहीं रह सकता। वह अपने जाने-अनजाने या चाहे-अनचाहे समाज के किसी-न-किसी समुदाय का सदस्य होता है। कलाकार की विचारधारा और उसका ग्राह्यत्व उसकी इस सामाजिक क्षति से प्रभावित होते हैं। अर्थात् सामाजिक स्थितियाँ मनुष्य की वैयक्तिक स्थिति को प्रभावित करती हैं, इसलिए वर्ग-विभक्त समाज में सम्पत्ति और श्रम से सम्बद्ध विचारधाराओं को प्रभावित करते हैं। विचारधारा को इस वर्गीय प्रकृति को रेखांकित करते हुए लेनिन ने कहा था कि “वर्ग-वैषम्य में जीर्ण समाज में गैर-वर्गीय या वर्ग-तर विचारधारा का अस्तित्व सम्भव नहीं है।”<sup>१</sup>

सौन्दर्य-व्योम विचारधारा की ही तरह मानव-संतान का एक अंग है, उसके वर्ग-विभाजन से निरपेक्ष रहने की बात करना धाँसक है। वर्ग-विभाजन के मानव-चेतना पर पड़ने वाले प्रभाव को नजरदाज करके श्री स्टेन सौन्दर्य-निर्णय को “मभी मनुष्यों का सत्य” बताते हैं।<sup>२</sup> किन्तु आगे चल कर वे स्वयं अपनी बात सिद्ध कर सकने में असमर्थ रहे। उन्होंने यह दावा उठाई कि सौन्दर्य के सार्वभौम चरित्र की कल्पना पाल्सेव में विवादास्पद है। इसका समाधान नरसम्बन्धी दृष्टिकोण पर निर्भर है। भाष के स्वरूप के सम्बन्ध में अपनाये गये दृष्टिकोण का सवाल सौन्दर्य-शास्त्र से बाहर का सवाल है।<sup>३</sup> हमने न वे सौन्दर्य-निर्णय की सार्वभौमता प्रमाणित कर सके और न अपनी शक्त का समाधान ही प्रस्तुत कर सके।

श्री स्टेन ने सौन्दर्य-निर्णय के प्रश्न पर अपनाये गये हमारे दृष्टिकोण को केन्द्रीय महत्त्व प्रदान करके हम सम्भावना की ओर संकेत कर दिया कि उसे व्यक्ति के सामाजिक सन्दर्भ में देखा जाय। अन्तर्विरोधपूर्ण समाज में सत्य के सार्वभौम चरित्र की कल्पना अधिक-से-अधिक हमारी सदृच्छा की व्यक्त करती है, हमारे अध्ययन की व्यावहारिकता को नहीं। हाथर फास्ट ने वर्ग-समाजों में सत्य के चरित्र

१. ‘लेनिन : कलेक्टेड वर्क्स’, पृ० ३८४।

२. ‘दि मीनिंग ऑफ़ म्यूटी’, पृ० २०६।

३. उपर्युक्त, पृ० २०६।

को सार्वभौम या सटस्थ न मान कर पक्षधर माना है।<sup>१</sup> उन्होंने हड़ताल के चित्रांकन का उदाहरण देकर यह बताया है कि हड़ताल के सम्बन्ध में अपनाया गया कलाकार का दृष्टिकोण उसकी वैचारिक प्रतिबद्धता पर निर्भर है। हड़ताल यदि मालिक के पक्ष से उसकी सम्पत्ति और मुनाफे पर खंखानूनी हमला है तो मजदूरों के लिए वह जीवन-धरण का सवाल हो सकती है। ऐसा सम्भव नहीं है कि कलाकार उसे मानिकी और मजदूरों दोनों के पक्ष में देखे। जनता के अलग-अलग समुदाय अपनी स्थितियों और जरूरतों के अनुसार हड़ताल के सम्बन्ध में अलग-अलग दृष्टिकोण अपना सकते हैं। कलाकार उनमें से किसी एक के दृष्टिकोण से हड़ताल का चित्रांकन कर सकता है। किन्तु वह अपनी विशिष्ट स्थिति से और उस स्थिति में हड़ताल के प्रति उत्पन्न हिताहित विवेक से सटस्थ नहीं हो सकता।<sup>२</sup>

यह सही है कि समाज में वर्गों-उपवर्गों के अनेक संवादी-विसंवादी हित होते हैं। वे आपस में अलग-अलग धरातलों पर संवाद-विसंवाद के भिन्न समुच्चय बनाते हैं। पूँजीवादी क्रांति के बाद वर्ग-विरोध सरल और उग्र हो जाते हैं, किन्तु पुरानी सामाजिक संरचनाओं के अवशेष बरतूथी मौजूद रहते हैं। आदिवासियों के रूप में अगर आदिम सामुदायिक समाज के अवशेष पाये जा सकते हैं तो कानूनी धारम के बावजूद वर्गक धर्म प्रथा के रूप में भूदास समाज के ध्वसावशेष भी कुछ कम तादाद में नहीं हैं। नरमदारी आदि तरह-तरह के पेरो के सोम सामतवाद की उपज हैं। आज भी उन्हें हर गली-मुहल्ले में आदमी को आटे-दान की गठरी बना कर पेट ठोकले या बन्दर-मानुषों के साथ नाचते हुए देखा जा सकता है। राजा-रानियों और जमींदारों को कानून ने परम कर दिया है; उनका सामाजिक-आर्थिक अस्तित्व और प्रभाव भी धाम हो गया है, यह दावा नहीं किया जा सकता। सामाजिक हितों और हित-समुच्चयों की बहुलता के अनुपात में विचारधाराओं की बहुलता देखी जा सकती है।

इसी सामाजिक परिप्रेक्ष्य में विचारधारा का अध्ययन करते हुए सोवियत सिद्धान्तकार मॉस्विचोव ने लिखा है : “विचारधारा किसी समाज, वर्ग या सामाजिक समुदाय की बेतना है जिसका निर्धारण उसके अस्तित्व की भौतिक स्थितियों द्वारा होता है तथा जो उसके व्यावहारिक क्रिया-कलाप को दिशा, सिद्धान्त और आदर्श प्रदान करती है।”<sup>३</sup>

पूँजीवाद और उसमें अवशिष्ट पुरानी सामाजिक संरचनाओं से ध्यापक रूप में जिन वर्गों-उपवर्गों की द्वि-मिद्धि होती है वे आपसी हित-टकराव और सज्जन्य विचार-

१. 'नितरेषर एण्ड रियनिटी', पृ० २१।

२. उपर्युक्त, पृ० २१।

३. 'दि एण्ड ऑफ आइडियॉलॉजी विथरी : इल्सूत्रं एण्ड रियनिटी', पृ० ६६।

धारात्मक पार्थक्य के बावजूद यथास्थिति के हिमायती होते हैं। मनुष्य की असमर्थता और होनता का दर्शन प्रतिपादित करके वे निष्क्रियता और भाग्यवाद का पाठ पढ़ाते हैं। कलाकार "समाज के किसी भी तात्कालिक सुधार में अपनी असमर्थता अनुभव करना है"।<sup>१</sup> भावी परिवर्तन की भयावहता का प्रचार करके वे किसी भी सामाजिक परिवर्तन के प्रति लोगों को आस्था डिगाते हैं : "अमुक दलित वर्ग जब क्रांति के जार में शास्त्रा बगें बन बैठा है, तब भालूम हुआ कि वही शोषक बन गया है।"<sup>२</sup> इसलिए समाज के वर्गीय चरित्र और दिनोदिन उग्र होते हुए वर्ग-विरोधों को छिपाने या नजरदाज करने की कोशिश करते हैं और जन-समर्थों को कुण्ठित करने के लिए यह भीष्ट देने हैं कि "समर्थ से परे अस्तित्व ही तो साधकता है—स्वयं अर्थ है।"<sup>३</sup>

यथास्थितिवादी शक्तिशाली प्रगति-विरोधी भूमिका का उद्घाटन करते हुए मॉस्कोवस्कोव ने लिखा था : "न तो सभी वर्ग-हित सामाजिक प्रगति को, सामाजिक अन्तर्विरोधों और समस्याओं के समाधान को प्रोत्साहित करते हैं, न ही सभी वर्ग हमेशा सामाजिक उत्पादन, विज्ञान और संस्कृति के स्वरूप विकास में रुचि रखते हैं, क्योंकि ऐसी प्रगति उनके अस्तित्व को ही घातने में डाल सकती है।"<sup>४</sup>

इसके विपरीत, अनेकानेक वर्गों-उपवर्गों में विभक्त जन-समुदाय हैं जिसके हित वर्तमान वर्ग-विरोधों से बाधित होते हैं। वर्ग-समाज धर्म के शोषण पर टिके होते हैं इसलिए धर्मजीवी जन-समुदाय शोषक तंत्र को बदलना चाहता है। सम्भव है, उन्हें इस परिवर्तन की दिशा का सही बोध न हो। इस दूसरे वर्ग-समुच्चय में वह तमाम जन-समुदाय आ जाता है जो अपने भौतिक और आत्मिक धर्म से सामाजिक सम्पदा की मृष्ट करता है। औद्योगिक क्रांति और विज्ञान के उत्थान के साथ धर्म की सूजन-शमता में क्रांतिकारी अभिवृद्धि हुई है। विज्ञान और प्रविधि के विकास के साथ मनुष्य अत्यन्त गतिमान औरारों की धरतने में सशम हो गया है। भाषा, बिजली, नाभिकीय ऊर्जा, इत्याद, इलेक्ट्रॉनिक्स, स्वचातन और साइबरनेटिक्स ने मनुष्य के धर्म में गुणात्मक परिवर्तन ला दिया है। धर्म में एक नयी वितरण सूजनशक्ति आ गयी है। इस ज्ञानदीप्त धर्म का स्पर्श स्वयं एक नया आदृ है। इसकी समरगारी गृहन-शक्ति, 'अनोम्नीयान् मन्त्रोमन्त्रोयान्' का गृहन कर रही है तथा परमाणु के नाम का

१. 'पोस्टिक क्राफ्ट एण्ड प्रिमिनिस्', पृ० ११२।

२. जेनेथ कुमार : 'प्रस्तुत प्रश्न' पृ० ८२।

३. अज्ञेय : 'आत्मनेपद' पृ० २५३।

४. दि एन्ड ऑफ आदिवान्ताजी विवरी, पृ० ६८।

और पृथ्वी के गुरुत्वाकर्षण को तोड़ कर अन्तरिक्ष की गहराइयों का भेदन कर रही है।

पाश्चात्य चिन्तक हर्बर्ट रीड ने लिखा है : "समाज का स्वास्थ्य और कल्याण उसके सदस्यों के श्रम और विज्ञान पर निर्भर करता है; किन्तु जब तक श्रम और विज्ञान स्वयं धर्मजीवियों द्वारा निर्दिष्ट और नियंत्रित नहीं किये जाते तब तक न स्वास्थ्य सम्भव है और न कल्याण।"<sup>१</sup> वर्तमान समाज की असंगति यही है कि धर्म का स्वामी स्वयं धर्मजीवी नहीं है। धर्म के सृजन-सामर्थ्य में वृद्धि के अनुपात में विरोधी हितों का टकराव उग्र-मे-उग्रतर और उग्रतम होता गया है। लेनिन ने इस टकराव की उग्रता को देखते हुए इसे 'समझौताबिहीन विरोध' कहा था।<sup>२</sup>

पूँजीवाद का मूलनाश हुआ औद्योगिक क्रान्ति से। "सामन्ती व्यवस्था में घाने-पहनने की चीजें मशीनों में नहीं, हाथ में, बड़े पैमाने पर नहीं, छोटे पैमाने पर, कारखानों में नहीं, खेत, घर या दूकान पर तैयार की जाती हैं।"<sup>३</sup> सामन्ती व्यवस्था के ये दस्तकारी के औजार जब श्रम की उत्पादकता बढ़ाने में बाधक बनने लगते हैं और धर्म-विभाजन पर आधारित बड़े-बड़े मनुष्यचरित्र प्रतिष्ठानों का उदय होने लगता है तब श्रम अपनी नयी आवश्यकता के अनुरूप नये उपकरणों (अर्थात् यंत्रों या औजारों) का आविष्कार करता है।<sup>४</sup> मार्क्स के शब्दों में, हाथचरकी आपकी सामन्ती समाज देती है, भाप चक्की औद्योगिक पूँजीवादी।<sup>५</sup>

इस प्रकार, पूँजीवाद उत्पादन-साधनों (उपकरणों) में क्रान्ति लाता है, उत्पादन सम्बन्धों में नहीं। वह वर्ग समाज का ही एक रूप होता है। पूँजीवाद की विशेषता यह है कि उसमें मशीनों से बड़े पैमाने पर उत्पादन किया जाता है। औद्योगिक केन्द्रों के उदय के साथ उत्पादन-श्रक्रिया का चरित्र घर, खेत या दूकान पर होने वाले उत्पादन जैसा सरल और सीधा नहीं रह जाता, बरन् वह अत्यन्त जटिल, निर्मम और निर्व्यक्तिक स्वरूप ग्रहण करता जाता है। पूँजीवादी उत्पादन जहाँ एक ओर अत्यन्त जटिल श्रम-विभाजन पर आधारित होता है वहीं दूसरी ओर वह वर्ग-विरोधों को बेहद सरल बना देता है।

१. 'क्लेमेटेड राइटिंग्स', पृ० ३३२ ।

२. लेनिन : 'क्लेमेटेड वर्क्स' खण्ड ६, पृ० १६६ ।

३. डॉ० रामबिलास शर्मा : 'निराला की मार्क्सवादी साधना', पृ० २७ ।

४. विवरण के लिए देखिए : 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' पृ० १२३, १२४-२५, और 'फण्डामेंटल्स ऑफ मार्क्सिज्म-लेनिनिज्म', पृ० १२६-३३३।

५. 'पावर्टी ऑफ किनॉमशी', पृ० ६५ ।

उत्पादन के नये उपकरणों और उत्पादक शक्तियों में क्रान्तिकारी परिवर्तन के साथ पूँजीवाद का जन्म विज्ञान के जन्म का भी स्रोतक बन गया है। विज्ञान ने परिवेश के साथ मनुष्य के नये अन्तस्सम्बन्ध और नये अनुपात स्थापित किये हैं। यट्रोनाथ तिवारी के शब्दों में इस अन्तस्सम्बन्ध और अनुपात-बोध के फलस्वरूप मानव समाज विकास की "उस मजिल पर पहुँच गया है जहाँ से वह हम पूरे विकास के नियमों को पूर्ण वस्तुगत, वैज्ञानिक ढंग से सूचित कर सकता है, भावी दिशा का पूर्वानुमान कर सकता है और उस दिशा में समाज को आगे ले जाने के लिए अपनी 'नियति' में दखल दे सकता है।"<sup>१</sup> हम नयी शक्ति और सम्भावना को पहचानने और उसे साकार करने की क्षमता स्वयं विज्ञान की देन है। परिवेश के साथ मनुष्य के सापेक्ष-सामर्थ्य और उसके वस्तुगत ज्ञान में वृद्धि के समानान्तर मनुष्य की सजग भूमिका और उसके दायित्व में भी अभिवृद्धि होती जाती है। सक्षेप में, मानव-समाज और चेतना का विकास स्वयंस्फूर्तता से मजबूती, नियति से सक्रिय हस्तरोप की दिशा में हुआ है।

वैज्ञानिक चेतना के विकास का परिणाम यह है कि नियति और प्रगति की शक्तियों में विरोध अधिकाधिक उग्र होता जा रहा है। फ्रांज़े मार्क्स के शब्दों में, "आज पूरा समाज दो विभाजित शक्तियों में, एक-दूसरे के तिलाफ़ चाहें दो विभाजित वर्गों में—पूँजीपति और सर्वहारा वर्गों में अधिकाधिक विभक्त होता जा रहा है।"<sup>२</sup> यह सम्भव नहीं है कि दोनों में समन्वय स्थापित किया जाय। एक का हित दूसरे के हित का यहिष्कार करता है।<sup>३</sup> फलतः मर्यादातिवादी शक्तियों के विरुद्ध अविरोधायक समाज के निर्माण के लिए भविष्य-विधायक सर्वहारा वर्ग (धमजीवी जन-नामुदाय) को एक नये वैचारिक अस्त की जरूरत होती है। उसका यह वैचारिक-अस्त्र विषय की समझने, उसका रूपान्तरण और पुनर्निर्माण करने में उसकी मदद करता है। विज्ञान आज की चेतना का रूप है, अर्थात् विज्ञान वर्तमान युग की विचारधारा है। इसलिए यह आवश्यक है कि भविष्य-विधायक शक्तियाँ विज्ञान की दृष्टि अपनायें और विज्ञान की विधि को अपना आधार बनायें।

१. यट्रोनाथ तिवारी : 'जनता से जुड़ने की जरूरत' परिषद् की ('मुक्तधारा', नयी दिल्ली, वर्ष-६, अंक-३, १३ मार्च, १९७३) पृ० ११।
२. 'मार्क्स-एंगेल्स : कम्युनिस्ट पार्टी का घोषणापत्र', (प्रगति प्रकाशन, मास्को), पृ० ३६।
३. 'विजित एंगेल्स : नेटर्न, रेमिनिगेनेज, आर्टिबन्ग', पृ० ६८।

विज्ञान की विचारधारा के उदय के साथ मनुष्य के श्रम को जो नवीन अर्थवत्ता और गुणवत्ता प्राप्त हुई है उसे मार्क्सवाद अपने दर्शन का केन्द्रबिन्दु मानता है। मार्क्सवाद के इस पक्ष को रेखांकित करते हुए टामस और जान चेट्टिमेट्टम ने लिखा है कि मार्क्सवाद मानवीय श्रम को मनुष्य का निर्माण करने और वस्तुगत यथार्थ को मानवीय यथार्थ में परिवर्तित करने वाले गतिशील तत्त्व के रूप में देखता है।<sup>१</sup> भावी परिवर्तन की दिशा का निर्धारण वह विज्ञानप्रसूत सकर्मकता के आधार पर, नियतिवाद के विरुद्ध सजग सहभागिता के आधार पर करता है। श्रम को मूल्यवत्ता प्रदान करके वह श्रमजीवी जन-समुदाय की वैचारिक-दार्शनिक विश्व-दृष्टि बन जाता है और श्रमजीवी जनता को ही भावी परिवर्तन का, समाज के अवरोधघातक विकास का बाहक घोषित करता है। दो शक्त-शिविरो में समन्वय स्थापित करने की मध्य-दुर्गम असमर्थता का अतिक्रमण करके यह सम्पत्ति के व्यावसायिक और अमानवीय शक्ति का उद्घाटन करता है और सम्पत्ति की प्रभुता के उन्मूलन की अनिवार्यता प्रतिपादित करता है।

यह समीक्ष की बात नहीं है कि यथास्थिति से अपने हित जोड़ कर चलने वाले विद्वान् मार्क्सवाद के विरुद्ध प्रचार करने के प्रश्न पर एक और दृढनिष्ठ हैं। इस दर्शन का भौतिक-दार्शनिक स्वरूप जैनेन्द्र के इस कथन से उजागर हो सकता है : "कुछ की आर्थिक सम्पन्नता के प्रति आकांक्षा और सम्पन्नता के वर्तमान भोक्ताओं के प्रति विद्वेष जगाने से उसका (मार्क्सवाद का) काम सघता है।"<sup>२</sup> सम्पन्नता के वर्तमान भोक्ताओं के प्रति तीव्र सहानुभूति जगाने वाला यह सिद्धान्त वर्तमान विपन्नता-पीड़ितों को 'पड़ोसी की कीमत पर बड़ा न बनने'<sup>३</sup> की नैतिक सलाह देकर क्या स्वयं किसी वर्ग की रक्षा का प्रयत्न नहीं करता ? फिर तटस्थता की मुद्रा क्यों ? पूँजीवादी चरीइन कायम रखने वाली विचारधाराओं की यह विभेद्यता है कि वे अपना भ्रमव्यक्त-साफ नहीं व्यक्त कर सकती।

इसके विपरीत मार्क्सवाद मानवतावादी चिन्तन-परम्परा का वैज्ञानिक विकास करता हुआ अब्राहम लिंकन के "सच्चे लोकतन्त्र" सम्बन्धी इन सूत्रों को अपना मूलमंत्र मानता है : "नागरिक के रूप में सभी नागरिक बराबर हैं" और "सभी मनुष्य समान निर्भरे गये हैं।"<sup>४</sup> उनमें छोटे-बड़े, ऊँच-नीच आदि का भेद-भाव मनुष्य का अपना

१. 'इमेज ऑफ़ मैन : ए फिलॉसफिकल एण्ड साइण्टिफिक इन्वैस्टिगेशन' पृ० १०५।
२. जैनेन्द्र : 'प्रस्तुत प्रश्न' पृ० १०६।
३. उपर्युक्त, पृ० १०६।
४. 'निबन्ध वाणी' पृ० १०७।

बनाया हुआ है। आज जब ये भेद-भाव समाज और मनुष्य के लिए अहितकर हो गये हैं और उनका तर्कसंगत समाधान मुलभ है तब उनको बनाये रखने की इच्छा मनुष्य के कर्म के तिरस्कार का मार्ग प्रशस्त करती है। इसीलिए कार्ल मार्क्स दृढ़ स्वर में घोषित करते हैं कि "कम्युनिस्ट अपने विचारों और उद्देश्यों को छिपाना अपनी शान के घिनाफ गमजते हैं। वे खुलेआम ऐलान करते हैं कि उनके लक्ष्य पूरी वर्तमान सामाजिक व्यवस्था को बलपूर्वक उलटने से ही सिद्ध किये जा सकते हैं। कम्युनिस्ट क्रान्ति के भय से शासक वर्ग काँसा करें। सर्वहारा के पास खोले के लिए अपनी बेड़ियों के बिना कुछ नहीं है। जीतने के लिए सारी दुनिया है।"<sup>१</sup> इस प्रकार, सर्वहारा क्रान्ति जिस वर्गहीन समाज की रचना का द्येय लेकर चलती है वह वर्तमान विरोधार्थक समाज के उन्मूलन द्वारा ही सम्भव है। विज्ञान की विचारधारा के प्रसार के साथ मनुष्य की सजग और सक्रिय भूमिका में अभिवृद्धि के कारण सामाजिक टकरावों की उद्घना में यथार्थवादी शासक वर्ग को अधिक अमानवीय बना दिया है। वह अपनी अस्तित्व-रक्षा के प्रयत्न में परिवर्तनकारी शक्तियों के विरुद्ध अपना आक्रमण घनीभूत करता है। परिवर्तन की किसी भी आकांक्षा से भयान्तर शासक-वर्ग शोषण और सामाजिक अन्विरोध-उत्पीड़न काममें करने के लिए अपनी सारी शक्ति लगा देता है। इसलिए अविरोधार्थक समाज की चाहक शक्तियों को बलपूर्वक वर्तमान सामाजिक व्यवस्था को उलटना पड़ना है।

तामस और बेडुमेदुस का कहना है कि वर्गहीन समाज की मानसवादी परिकल्पना मनुष्य के कर्मावस्थित्व में उसकी आस्था का परिणाम है।<sup>२</sup> वैज्ञानिक विचारधारा के विकास के साथ मनुष्य की सीमाएँ टूटी हैं और उसकी रचनात्मक सम्भारनाओं के नये-नये क्षितिज उद्घाटित हुए हैं। अपनी रचनात्मक क्षमताओं को नाकार करने के लिए यह जरूरी है कि मनुष्य ज्ञान और कर्म को पारस्परिक अन्तर्सम्बन्धता में देखे। हम पहले देख चुके हैं कि विज्ञान ने मनुष्य की सजग और सक्रिय भूमिका के तीन आयाम रेखांकित किये हैं : वस्तु या प्रक्रिया का डोरा, अद्यत ज्ञान, उसे भीतिरतः और व्यवहारतः हासिल करने की इच्छा तथा इच्छा को पूर्ण रूप देने का "कर्म" का "उद्देश्य और कार्यक्रम; यानी कि वस्तु या प्रक्रिया के रूप-न्तरण की सम्मत् योजना। आद्योपान्त अद्यत प्रक्रिया होने के नाते मनुष्य के ज्ञान और कर्म में भेद करना अज्ञानिक है। मानसवाद मनुष्य के सकर्मक अस्तित्व की धरना दार्शनिक आधार मानता है इसलिए हर्बर्ट स्पेंसर उसे वैज्ञानिक दृष्टि-

१. 'कम्युनिस्ट पार्टी का घोषणापत्र', पृ० ८०।

२. 'संदेश डॉट मैन', पृ० १११।

कोण पर आधारित बताते हैं। उनके अनुसार मार्क्सवाद ने अपनी प्रामाणिकता विज्ञान से अर्जित की है।<sup>१</sup>

संक्षेप में, मनुष्य का श्रम उसके विकास की धुरी है। विज्ञान श्रम की सृजनात्मक अन्तर्वस्तु को अधिकाधिक मानवीय घरातल प्रदान करता है। अपने इस प्रयत्न में मनुष्य अन्धशक्तियों पर विजय हासिल करता है तथा श्रम की सृजनात्मक समताओं में बाधक अन्तर्विरोधों का समाधान करता है। विज्ञान मनुष्य के बौद्धिक विकास की अत्यन्त उन्नत अवस्था है। वह प्रकृति और मानवमात्र के बीच के तथा समाज के आन्तरिक अन्तर्विरोधों को उद्घाटित करता है। मानवीय सामर्थ्य में गुणात्मक परिवर्तन लाकर वह प्राकृतिक शक्तियों के मानवीय उपयोग का मार्ग प्रशस्त करता है। प्रकृति के साथ अपने समष्टिगत अन्तर्विरोधों को पहचान कर मनुष्य अपने सजग प्रयत्न द्वारा उन पर अपना अधिकार बढ़ाता जाता है। चूँकि प्राकृतिक प्रक्रियाएँ मानव-अस्तित्व से स्वाधीन हैं इसलिए वह उनका नियमन-निर्धारण नहीं कर सकता। अधिक-से-अधिक वह उन पर अपना नियन्त्रण कायम करके उनका मानवीय उपयोग कर सकता है और अपने ऊपर पड़ने वाले अनिष्टकारी प्रभाव को सीमित कर सकता है। लेकिन समाज का अस्तित्व मनुष्य और उसके पुरुषार्थ (गुण) पर निर्भर है। वह अपने पुरुषार्थ द्वारा सामाजिक अन्तर्विरोधों का समाधान कर सकता है। ज्ञान और कर्म की इस नयी भूमिका के साथ मनुष्य के निर्णय और दायित्व-बोध का महत्त्व बहुत बढ़ जाता है। अपने परिवेश के मानव-बोध की दिशा बौद्धिकीकरण की दिशा है जिसे हम दो स्तरों पर देख सकते हैं :

१. इन्द्रियज्ञान से विचारारम्भक ज्ञान तक की यात्रा में, और
२. अन्धविश्वास (वस्तु-आत्मीकरण) से विज्ञान (आत्म-वस्त्वीकरण) तक की यात्रा में।

बौद्धिक उन्मेष के इस युग में व्यक्ति के अन्तर्जगत् को आन्दोलित करने वाले वस्तु और क्रिया के बिम्बों की अन्तर्वस्तु (उनका आन्तरिक आशय) भी परिवर्तित और विकसित तथा सरल से जटिल और जटिल-से-जटिलतर होती गयी है। बिम्बों का स्वरूप भूत होता है। बिम्बों की अन्तर्वस्तु में जटिलता बढ़ने के साथ मनुष्य के चिन्तन में जटिलता बढ़ती है। अवधारणात्मक प्रत्ययों का विकास अत्यन्त जटिल मलिनिक के बिना सम्भव न था। हम प्रकार भूत बिम्बों से अमूर्त प्रत्ययों तक का विकास मानव-चेतना की जटिलता, सृजनात्मकता, सकर्मकता, गजपता और सामर्थ्य की संनिष्ट अभिव्यक्ति करता है।

१. 'साइंस एण्ड क्रिटिसिज्म', पृ० १८८।

मनुष्य के वस्तुगत ज्ञान और सापेक्ष सामर्थ्य तथा सजग भूमिका और दायित्व में अभिवृद्धि के समानान्तर उसी अनुपात में रचनाकर्म की स्वयंस्फूर्तता (रचनाकार की नियतिबद्धता अथवा निमित्तता) घटती है और सामाजिक सन्दर्भबलता बढ़ती है। कपड़ा छोटे समय धोयी या धोम्र दोते हुए धूमिक के स्वर-प्रवाह में और आदिवासी समूह के स्वर-समारोह में और एक कवि के गान में इस विकासमान क्रम को बखूबी देखा और समझा जा सकता है। इस आधार पर यह सूचित किया जा सकता है कि मनुष्य की सजगता में अभिवृद्धि के साथ उसी अनुपात में रचनाकार की विचारधारा का महत्व भी बढ़ता जाता है। विचारधारा व्यक्ति की अपने अन्तर्जगत् और बाह्यजगत् तथा इनके अन्तस्सम्बन्धों की अविकल और अविविधतात्मक समझदारी को कहते हैं इसलिए न तो किसी व्यक्ति (घासकर साहित्यकार) के विचारधाराहीन होने की कल्पना की जा सकती है और न वर्ग-आधारित समाज में विचारधारा के गैर-वर्गीय चरित्र की। मनुष्य की चेतना उसके इन्द्रियबोध, भावजगत् और विचारों की पारस्परिक विविधप्रता के कारण समन्वित और विकसित नहीं हुई है; बल्कि ये तीनों तत्त्व रहन अन्तस्सम्बन्ध में, परस्पर घात-प्रतिघात में आकर मानव-चेतना का गठन करते हैं। इसलिए सौन्दर्य-बोध और विचारधारा में भेद या विरोध दर्शाने की प्रकृति मनुष्य के व्यक्तित्व का विघटन करती है। विज्ञान मानव-अस्तित्व की सम्पूर्णता को मनुष्य की शक्ति का कारण मानता है। इससे स्पष्ट होता है कि मनुष्य के व्यक्तित्व के विघटन की प्रवृत्ति मनुष्य को शक्तिहीन और निष्क्रिय बनाने की योजना का अंग है। सामाजिक अन्तर्विरोधों के सन्दर्भ में देखने पर मान्य होगा कि मनुष्य का विघटन, उसकी शक्तिहीनता और निष्क्रियता का प्रतिपादन अन्ततः यथास्थितिवादी शक्तिमो के हित में जाता है। रचनाकर्म की स्वतःस्फूर्तता और रचनाकार की दायित्वहीनता की मान्यताएँ यथास्थिति की विचारधारा से सम्बद्ध हैं।

मानव संज्ञान के अन्य रूपों—राजनीति, दर्शन, धर्म आदि की ही भाँति विज्ञान और कला के क्षेत्र में भी यथास्थितिवादी और भविष्य-विधायक विचारधाराओं का विरोध आगामी से देखा जा सकता है। यह विरोध कला के यथार्थ आधारित चरित्र और रचना-प्रक्रिया की वस्तुनिष्ठता एवं आन्तरिकता के सम्बन्ध में उठने वाले विवादों में ही परिमणित नहीं होना, वरन् कला में मानव-प्रतिरूप की अस्मिद्व्यक्ति के प्रग पर भी गान-गाय उभर कर आता है। 'महज-वृत्तियों' के नाम पर कला को मनुष्य के सचेतन व्यक्तित्व से अलग करके कला की विचारहीनता या अमजगता का प्रतिपादन करने वाले महज-तत्त्व के मनोविज्ञानवादी-मध्यवादी गिड़ान् अन्ततः कला और मनुष्य की सामाजिक वृत्तियों और काम-कृष्टियों का पुष्ट्य माँग बना देते हैं। मनुष्य के मनोविज्ञान की मध्यम दर्जा समझ नहीं है कि वे विविधों को काम-वृत्ति का

पर्याप्त मान कर मानव-चेतना के समस्त कार्यकलाप को कामतृप्ति का स्थानापन्न मात्र पोषित करते हैं। उनकी इस असंगति को चुनौती देते हुए उन्हीं के एक अनुयायी सी० एस० लेविस ने सृजन और काम सम्बन्धी प्रक्रियाओं के मौलिक अन्तर को स्पष्ट किया और इस आधार पर दोनों में प्राप्त होने वाले परितोष या तृप्ति के स्तरों को अलग-अलग सिद्ध किया। उन्होंने यह दो-टुक निष्कर्ष निकाला कि "कविता कामतृप्ति का स्थानापन्न नहीं है।"<sup>१</sup>

कला मनुष्य की सृजनात्मक अन्तर्वस्तु की अभिव्यक्ति का अभेद्य दुर्ग है। कला उन क्षेत्रों में से एक है जहाँ मनुष्य अपनी "सृजनशक्ति को बारम्बार और निरन्तर हृद तक चरितार्थ कर सकता है।"<sup>२</sup> दूसरे शब्दों में, कला मनुष्य का ऐसा सृजनात्मक प्रयत्न है जिसे वह अपनी सृजनवृत्ति के परितोष के लिए सम्पन्न करता है। मनुष्य के इस सृजनात्मक प्रयत्न में यत्न आदि की भूमिका जितनी सीमित होती है, उसमें मिलने वाला कलात्मक परितोष उतना अधिक होता है। इस प्रयत्न के अभाव में उसे सृजनात्मक परितोष नहीं मिल सकता। कलाकर्म में मानवीय प्रयत्न की केन्द्रीय भूमिका की स्वप्न और कविता या कला के अन्तर में भी देखा जा सकता है। ए० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कला को "प्रयत्नसाध्य तिसृधा का परिणाम या फल" कह कर "प्रयत्न-निरपेक्ष सर्जनात्मक शक्ति की सूचना" देने वाले स्वप्न से उसका अन्तर स्पष्ट किया है।<sup>३</sup> यदि स्वप्न और कला में कोई फर्क न होना तो दोनों से मिलने वाले कलात्मक या सृजनात्मक परितोष में कोई अन्तर नहीं होना चाहिए था। दूसरी ओर, स्वप्न मनुष्य की प्रयत्न-निरपेक्ष सृष्टि है इसलिए व्यक्ति उसके लिए उत्तरदायी नहीं होता, हालाँकि स्वप्न मनुष्य चित्त को व्यक्त अवश्य करते हैं। परितोष प्रयत्नसाध्य सृष्टि होने के नाते ही स्वप्न में भिन्न होता है। उसमें कवि का दायित्व और व्यक्तिगत समन्वित रहते हैं। प्रयत्नसाध्य तिसृधा का फल होने के कारण ही कला जीवन-जगत् और समाज के सभी पक्षों के प्रति कलाकार की "गमप्र अन्वेषणा"<sup>४</sup> को ध्वनित करती है।

बहुधा यह देखने में आता है कि कला में व्यक्तित्व अथवा यथार्थ की अगण्यता और समग्रता से इन्कार किया जाता है। यह अस्वीकार किसी एक रूप या किस्म का नहीं होता। किन्तु इन मान्यताओं का अछपन करने पर हम पाते हैं कि उनका

१. 'मैलेक्टेट लिटरेरी एमेज', पृ० २६५।

२. 'आर्ट एण्ड गोताइटी' पृ० २०५।

३. 'आलोचना' (नयी दिल्ली, पूर्वाङ्क-४०, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६७), पृ० ३३।

४. रेनेवेलेक, आस्टिन बारन : 'साहित्य सिद्धान्त', पृ० १२५।

मनुष्य के वस्तुगत ज्ञान और सापेक्ष सामर्थ्य तथा सजग भूमिक में अभिवृद्धि के समानान्तर उसी अनुपात में रचनाकर्म की स्वयस्कृति (निमित्तवृद्धता अथवा निमित्तता) घटती है और नाभाजिक सन्दर्भवत्ता बढ़ती समय धोवी या बोझ ढोते हुए धर्मिक के स्वर-प्रवाह में और आधिस्वर समारोह में और एक कवि के गान में इस विकासमान क्रम को बतलाना जा सकता है। इस आधार पर यह मूलित किया जा सकता है। सजगता में अभिवृद्धि के साथ उसी अनुपात में रचनाकार की विचारशीलता भी बढ़ता जाता है। विचारधारा व्यक्ति को अपने अन्तर्जगत् और बाह्य अन्तस्तम्बधर्मों की अविकल और अविरोधोद्धारक ममभ्रदारी को कहते हैं। किसी व्यक्ति (घासकर साहित्यकार) के विचारधाराहीन होने की संभावना है और न वर्ग आधारित समाज में विचारधारा के गैर-व्यवहार मनुष्य की चेतना उसके इन्द्रियबोध, भावजगत् और विचारों की पारस्परिक के कारण सगठित और विकसित नहीं हुई है; बल्कि ये तीनों तत्त्व में, परस्पर दात-प्रतिपात में आकर मानव-चेतना का गठन करते हैं। बोध और विचारधारा में भेद या विरोध दशनि की प्रकृति मनुष्य को विभक्त करती है। विज्ञान मानव-अस्तित्व की सम्पूर्णता को मनुष्य का कारण मानता है। इससे स्पष्ट होता है कि मनुष्य के व्यक्तित्व के विकास में मनुष्य को सक्रिय और निष्क्रिय बनाने की योजना का अर्थ अन्तर्विरोधों के सन्दर्भ में देखने पर मान्य होगा कि मनुष्य को सक्रियता और निष्क्रियता का प्रतिपादन अन्तः यथास्थितिवादी-निर में जाता है। रचनाकर्म की स्वतःस्कृति और रचनाकार की रचना सामर्थ्य यथास्थिति की विचारधारा से सम्बद्ध है।

मानव संज्ञान के अन्त्य रूपों—राजनीति, दर्शन, धर्म आदि और कला के क्षेत्र में भी यथास्थितिवादी और अविविध-विद्यापक विरोध आगामी से देखा जा सकता है। यह विरोध कला के यथा और रचना-प्रक्रिया की वस्तुनिष्ठता एवं आन्तरिकता के सम्बन्ध में कि, में ही परिलक्षित नहीं होता, बल्कि बनाव में मानव-अस्तित्व की अभिवृद्धि भी गान-गायक उभर कर आता है। 'सहज-वृत्तियों' के नाम पर सचेतन व्यक्तित्व में सम्मिलित करने कला की विचारशीलता या क्रम बनाने वाले सहज-सहज के मनोविज्ञानवादी-मन्यवादी निष्ठान्त मनुष्य की आभागात्रिक वृत्तियों और काम-कृष्टाओं का पुञ्ज मात्र के मनोविज्ञान की मदद से ही समझा जा सकता है।

पर्याप्त मान कर मानव-चेतना के समस्त कार्यकलाप को कामतृप्ति का स्थानापन्न मात्र घोषित करते हैं। उनकी इस असंगति को चुनौती देते हुए उन्हीं के एक अनुयायी सी० एस० लेविस ने सृजन और काम सम्बन्धी प्रक्रियाओं के मौलिक अन्तर को स्पष्ट किया और इस आधार पर दोनों से प्राप्त होने वाले परितोष या तृप्ति के स्तरों को अलग-अलग मिट्ट किया। उन्होंने यह दो-टुक निष्कर्ष निकाला कि "कविता कामतृप्ति का स्थानापन्न नहीं है।"<sup>१</sup>

कला मनुष्य की सृजनारम्भक अन्तर्वस्तु की अभिव्यक्ति का अभेद्य दुर्ग है। कला उन क्षेत्रों में से एक है जहाँ मनुष्य अपनी "मृज्जनशक्ति को चारध्वार और निस्सीम हृद तक चरितार्थ कर सकता है।"<sup>२</sup> दूसरे शब्दों में, कला मनुष्य का ऐसा सृजनारम्भक प्रयत्न है जिसे वह अपनी सृजनवृत्ति के परितोष के लिए सम्पन्न करता है। मनुष्य के इस सृजनारम्भक प्रयत्न में यत्न आदि की भूमिका जितनी सीमित होती है, उसमें मिसने वाला कलात्मक परितोष उतना अधिक होता है। इस प्रयत्न के अभाव में उसे सृजनारम्भक परितोष नहीं मिल सकता। कलाकर्म में मानवीय प्रयत्न की केन्द्रीय भूमिका को स्वप्न और कविता या कला के अन्तर में भी देखा जा सकता है। १० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कला को "प्रयत्नसाध्य मिसृष्टा का परिणाम या फल" कह कर "प्रयत्न-निरपेक्ष सृजनारम्भक शक्ति की सूचना" देने वाले स्वप्न से उसका अन्तर स्पष्ट किया है।<sup>३</sup> यदि स्वप्न और कला में कोई फर्क न होता तो दोनों से मिलने वाले कलात्मक या सृजनारम्भक परितोष में कोई अन्तर नहीं होना चाहिए था। दूसरी ओर, स्वप्न मनुष्य की प्रयत्न-निरपेक्ष सृष्टि है इसलिए व्यक्ति उसके लिए उत्तरदायी नहीं होता, हालाँकि स्वप्न मनुष्य चित्त को व्यवस्त अवश्य करते हैं। कविता प्रयत्नसाध्य सृष्टि होने के नाते ही स्वप्न से भिन्न होती है। उसमें कवि का दायित्व और व्यक्तिगत समन्वित रहते हैं। प्रयत्नसाध्य मिसृष्टा का फल होने के कारण ही कला जीवन-जगत् और समाज के सभी पक्षों के प्रति कलाकार की "समग्र अवधारणा"<sup>४</sup> को व्यक्त करती है।

बहुधा यह देखने में आता है कि कला में व्यक्तिगत अवयव यथार्थ की अस्पष्टता और समझना से इन्कार किया जाता है। यह अस्वीकार किसी एक रूप का किम्ब का नहीं होता। किन्तु इन मान्यताओं का अध्ययन करने पर हम पाते हैं कि उनका

१. 'सेलेबटेड सिटरेरी एमेज', पृ० २६५।

२. 'वार्ट एण्ड सोसाइटी' पृ० २०५।

३. 'आलोचना' (नयी दिल्ली, पूर्वाङ्क-४०, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६७), पृ० २३।

४. रेनेवेलेक, आस्टिन वारेन : 'साहित्य मिज्ञान', पृ० १२५।

मनुष्य के वस्तुगत ज्ञान और सापेक्ष सामर्थ्य तथा सजग भूमिका और दायित्व में अभिवृद्धि के समानान्तर उसी अनुपात में रचनाकर्म की स्वयस्फूर्तता (रचनाकार की नियतिबद्धता अथवा निमित्तता) घटती है और सामाजिक सन्दर्भवत्ता बढ़ती है। कपड़ा धोते समय धोबी या बोझ ढोते हुए थमिक के स्वर-प्रवाह में और आदिवासी समूह के स्वर-समारोह में और एक कवि के गान में इस विकासमान क्रम को वधूवी देखा और समझा जा सकता है। इस आधार पर यह सूचित किया जा सकता है कि मनुष्य की सजगता में अभिवृद्धि के साथ उसी अनुपात में रचनाकार की विचारधारा का महत्त्व भी बढ़ता जाता है। विचारधारा व्यक्ति को अपने अन्तर्जगत् और बाह्यजगत् तथा इनके अन्तस्सम्बन्धों की अविकृत और अविरोधात्मक समझदारी को कहते हैं इसलिए न तो किसी व्यक्ति (खासकर साहित्यकार) के विचारधाराहीन होने की कल्पना की जा सकती है और न बर्ण-आधारित समाज में विचारधारा के गैर-वर्गीय धरित्र की। मनुष्य की चेतना उसके इन्द्रियबोध, भावजगत् और विचारों की पारस्परिक विच्छिन्नता के कारण मगठित और विकसित नहीं हुई है; यत्किं ये सीनो तत्त्व गहन अन्तस्सम्बन्ध में, परस्पर पात-प्रतिपात में आकर मानव-चेतना का गठन करते हैं। इसलिए सौन्दर्य-बोध और विचारधारा में भेद या विरोध दशनि की प्रकृति मनुष्य के व्यक्तित्व का विघटन करती है। विज्ञान मानव-अस्तित्व की सम्पूर्णता को मनुष्य की शक्ति का कारण मानता है। इससे स्पष्ट होता है कि मनुष्य के व्यक्तित्व के विघटन की प्रवृत्ति मनुष्य को शक्तिहीन और निष्क्रिय बनाने की योजना का अंग है। सामाजिक अन्तर्विरोधों के सन्दर्भ में देखने पर मान्य होगा कि मनुष्य का विघटन, उसकी शक्तिहीनता और निष्क्रियता का प्रतिपादन अन्ततः यथास्थितिवादी शक्तियों के हित में जाता है। रचनाकर्म की स्वतःस्फूर्तता और रचनाकार की दायित्वहीनता की मान्यताएँ यथास्थिति की विचारधारा से सम्बद्ध हैं।

मानव संज्ञान के अन्य रूपों—राजनीति, दर्शन, धर्म आदि की ही भाँति विज्ञान और कला के क्षेत्र में भी यथास्थितिवादी और भविष्य-विधायक विचारधाराओं का विरोध आगामी से देखा जा सकता है। यह विरोध कला के यथार्थ आधारित धरित्र और रचना-प्रक्रिया की यन्तुनिष्ठता एवं आन्तरिकता के सम्बन्ध में उठने वाले विवादों में ही परिमणित नहीं होता, बल्कि यन्तु-यन्त्र में मानव-अस्तित्व की अभिव्यक्ति के प्रश्न पर भी गाढ़-गाढ़ उभर कर आता है। 'महज-वृत्तियों' के नाम पर कला को मनुष्य के मचेतन व्यक्तित्व में अमश्वत्त करने तथा की विचारहीनता या असजगता का प्रतिपादन करने वाले तरह-तरह के मनोविज्ञानवादी-स्वप्नवादी मिश्रान्न अन्ततः कला और मनुष्य को अमानवीय शक्तियों और काम-कृष्टियों का पुञ्ज मात्र बना देते हैं। फायदे के मनोविश्लेषण की मशने दली अमरति यही है कि वे निविष्टों को काम-युति का

पर्याप्त मान कर मानव-चेतना के समस्त कार्यकलाप को कामतृप्ति का स्थानापन्न मात्र घोषित करते हैं। उनकी इस असंगति को चुनौती देते हुए उन्हीं के एक अनुयायी सी० एस० लेविस ने सृजन और काम सम्बन्धी प्रक्रियाओं के मौलिक अन्तर को स्पष्ट किया और इस आधार पर दोनों से प्राप्त होने वाले परितोष या तृप्ति के स्तरों को अलग-अलग सिद्ध किया। उन्होंने यह दो-टुक निष्कर्ष निकाला कि “कविता कामतृप्ति का स्थानापन्न नहीं है।”<sup>१</sup>

कला मनुष्य की सृजनारम्भक अन्तर्वस्तु की अभिव्यक्ति का अभेद्य दुर्ग है। क्या उन क्षेत्रों में ये एक है जहाँ मनुष्य अपनी “मृजनशक्ति को बारम्बार और निरन्तर हृद तक चरितार्थ कर सकता है।”<sup>२</sup> दूसरे शब्दों में, कला मनुष्य का ऐसा सृजनारम्भक प्रयत्न है जिसे वह अपनी सृजनवृत्ति के परितोष के लिए सम्पन्न करता है। मनुष्य के इस सृजनारम्भक प्रयत्न में यत्न आदि की भूमिका जितनी सीमित होती है, उसमें मिलने वाला कलात्मक परितोष उतना अधिक होता है। इस प्रयत्न के अभाव में उसे सृजनारम्भक परितोष नहीं मिल सकता। कलाकर्म में मानवीय प्रयत्न की केन्द्रीय भूमिका को स्वप्न और कविता या कला के अन्तर में भी देखा जा सकता है। ए० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने कला को “प्रयत्नसाध्य सिद्धा का परिणाम या फल” कह कर “प्रयत्न-निरपेक्ष सर्जनात्मक शक्ति की सूचना” देने वाले स्वप्न से उसका अन्तर स्पष्ट किया है।<sup>३</sup> यदि स्वप्न और कला में कोई फर्क न होता तो दोनों से मिलने वाले कलात्मक या मृजनारम्भक परितोष में कोई अन्तर नहीं होना चाहिए था। दूसरी ओर, स्वप्न मनुष्य की प्रयत्न-निरपेक्ष सृष्टि है इसलिए व्यक्ति उसके लिए उत्तरदायी नहीं होता, हालाँकि स्वप्न मनुष्य चित्त को व्यक्त अवश्य करते हैं। कविता प्रयत्नमाध्यम सृष्टि होने के नाते ही स्वप्न से भिन्न होती है। उसमें कवि का दाम्भिक और व्यक्तित्व समन्वित रहते हैं। प्रयत्नमाध्यम सिद्धा का फल होने के कारण ही कला जीवन-जगत् और समाज के सभी पक्षों के प्रति कलाकार की “समग्र अवधाना”<sup>४</sup> को व्यक्त करती है।

बहुधा यह देखने में आता है कि कला में व्यक्तित्व अथवा यथार्थ की अपेक्षा और समझना से इन्कार किया जाता है। यह अस्वीकार किसी एक दृष्टि का नहीं होता। किन्तु इन मान्यताओं का अध्ययन करने पर हम पाते हैं कि उनका

१. 'सेलैब्रेटिड लिटरेरी एमेज', पृ० २६५।

२. 'आर्ट एण्ड मोनाइटी' पृ० २०५।

३. 'आलोचना' (नयी दिल्ली, पूर्वाङ्क-४०, अक्टूबर-दिसम्बर, १९६७), पृ० ३३।

४. रेनेवेलेक, आस्टिन वारेन : 'साहित्य सिद्धान्त', पृ० १२५।

मूल उद्देश्य होता है कला में मनुष्य के सजग वैचारिक पक्ष का निपेक्ष । फिनलैण्ड के बुद्धिजीवी पेण्टी होतपा ने विचारधारा को राजनीति और समाज में जोड़ कर साहित्य को राजनीति में बचाने का आह्वान किया है । उनकी समझ से मनोवैज्ञानिक साहित्य ही सच्चा साहित्य होता है । और राजनीति, विचारधारा या समाज से जुड़ा साहित्य मफन या अमफन प्रचार से बढ कर कुछ नहीं होता ।<sup>१</sup>

इसी पद्धति से विचार करने वाले रायटं ग्रेन्ज सोचते हैं कि “कलाकार के सामाजिक व्यवहार का कोई बना-बनाया नियम नहीं होता ।” उसे किसी बने-बनाये नियम में बँधना भी नहीं चाहिए । राजनीतिक पार्टियाँ नियम-अनुशासन और विचार-धारा पर आधारित होती हैं इसलिए “कलाकार उनका सदस्य नहीं बन सकता ।”<sup>२</sup>

राजनीतिक पार्टियाँ निश्चित विचारधारा में जुड़ी होती हैं, यह सही है । विचारधाराएँ सर्वत्र वर्ग-स्थिति से उत्पन्न दृष्टिकोण पर आधारित होने के नाते वर्गीय होती हैं, इसलिए राजनीतिक पार्टियाँ किसी-न-किसी वर्ग का प्रतिनिधित्व करती हैं । हर पार्टी अपने वर्गीय अनुशासन में आवद्ध होती हैं, यह बात और भी सही है । लेकिन कलाकार वर्ग-स्थिति से स्वतंत्र और विचारधाराहीन होता है, यह नहीं कहा जा सकता । विचारधारा राजनीति का पर्याय नहीं होती । मानव-संज्ञान केवल राजनीति पर आधारित या उसी में केन्द्रित है, यह धारणा भ्रामक है । विचारधारा मानव-संज्ञान का पर्याय है इसलिए उसका सम्बन्ध “केवल बुद्धि से नहीं, मनुष्य के हृदय, अनुभूतियों और इच्छाओं”<sup>३</sup> से भी है । यही कारण है कि राजनीति के अलावा साहित्य, कला, धर्म, विज्ञान आदि विषयों पर भी राजनीतिक पार्टियों का अपना दृष्टिकोण होता है । यह दृष्टिकोण वर्ग-स्थिति में उत्पन्न होता है । यदि कलाकार राजनीति या राजनीतिक पार्टी से जुड़ा है तो वस्तुतः वह अपनी सजग सहभागिता और प्रतिबद्धता को ही गावार करता है । राजनीतिक प्रतिबद्धता ने कला की शक्ति नहीं हनी, बल्कि उसमें निष्कार आता है । राजनीति या कला में मनुष्य के भावजन्य और सजग विचारारमक व्यक्तित्व विचारित होकर नहीं आते, बल्कि समग्र और गंभीर रूप में आते हैं । अन्तर इतना है कि राजनीति में विचारों की प्रमुखता होती है और कला में सौन्दर्य-बोध की ।

विन्तु मनुष्य के सजग और गहरे व्यक्तित्वों में द्वैत निरूपित करने वाले

१. उद्धृत : ‘फाउण्डेशन ऑफ़ मार्क्सिस्ट इन्टेलिजेंस’, पृ० ६३ ।

२. ‘पोलिटिक इण्डर एण्ड प्रिन्सिपल्स’, पृ० १०८ ।

३. ‘मिनिन एण्ड दि प्रिन्सिपल्स ऑफ़ निटरेषन’, पृ० १३६ ।

होवे' का अभिव्यञ्जनावेद भी उक्त चिन्तको की भाँति कला और मनुष्य सम्बन्धी प्रान्त धारणाओं से ग्रस्त है। क्रोचे मनुष्य के व्यक्तित्व को व्यावहारिक और आत्मिक पक्षों में और फिर आत्मिक व्यक्तित्व को सजग और सहज पक्षों में विभक्त करके देखने हैं। वह सौन्दर्य को व्यवहार-च्युत ज्ञानरूपता में स्थित मानते हैं। ज्ञान निम्नपात्यक बुद्धि से सर्वथा स्वतन्त्र है। वह बौद्धिक न होकर अन्तःप्रेरणा पर आधारित प्रातिभ या सहज होता है। कला कल्पना के सहारे अन्तःप्रेरणा की अभिव्यक्ति होती है। इस प्रकार एक ओर तो क्रोचे स्वयस्फूर्ततावादी मूलन-सिद्धान्तों की पुष्टि करते हैं और दूसरी ओर सहज प्रज्ञा, अभिव्यजना, रूप और सौन्दर्य सब को एकीभूत कर देते हैं।

उनका यह एकीकरण अनुपयुक्त है।<sup>१</sup> किन्तु इससे भी अधिक अनुपयुक्त है उनका व्यक्तित्व-विभाजन। उनका सौन्दर्य-चिन्तन जिस भेदवाद पर आधारित है, दुर्लभ जो ने उसे व्याधि कहा है। इस व्याधि की जड़ है व्यक्तिवाद।<sup>२</sup> व्यक्तिवाद पर आधारित यह भेदवाद कला को अत्यन्त सकीर्ण धरातल पर ला खड़ा करता है। कला व्यवहार और बुद्धि से स्वतन्त्र शुद्ध अन्तःप्रेरणा है, यह मान्यता कला को कला-धार के व्यक्तित्व और इच्छाशक्ति से पृथक् करने की प्रवृत्ति को जन्म देती है। साथ ही, यह कला को निष्क्रिय, अबौद्धिक अन्तःप्रेरणा पर आधारित काल्पनिक सृष्टि कह कर उसकी गतिहीनता और दिशाहीनता का मार्ग प्रशस्त करती है।

कहने की आवश्यकता नहीं कि बुद्धि और कर्म से स्वतन्त्र यह सौन्दर्य-बोध मनुष्य को प्रवाह-पतित, कुण्ठित, क्षुब्ध और पंगु बनाता है। रचनात्मक धरातल पर यह सौन्दर्य-बोध जिस धारा को प्रवाहित करता है उसका उदाहरण अग्नेय जी का यह कथन है : "अपने प्यार के बदले अपनी भूल का दुखड़ा रोने में कोई विशेष बल नहीं पड़ता, केवल श्रोता के लिए वह दुखड़ा और भी कम प्रीतिकर हो जाता है।"<sup>३</sup> निश्चित जीवन-व्यर्थता से जुड़ कर चलने के परिणामस्वरूप कर्म और बुद्धि का बहिष्कार करने वाला सौन्दर्यशास्त्र अन्ततः 'नैसर्गिक वृत्तियों' के नाम पर उगी व्यावसायिकता का शिकार हो गया जिसकी तीखी आलोचना करते हुए स्वयं पूंजीवादी साहित्य-आलोचक रिचर्ड्स ने उसे व्यावसायिक पूंजीवाद का परिणाम बताया। पूंजीवादी कला के इस बाजारोन्मुख चरित्र को रेखांकित करते हुए जार्ज ग्रामसन

१. 'इसपेक्टिव' : क्रोचे।

२. 'इन्नाइक्नोपीडिया बिटानिका', खण्ड—१, पृ० १५४।

३. 'रम-मोमिंगा', पृ० २७१।

४. 'आन्मनेपद', पृ० २६।

ने कहा था कि पूँजीवादी उत्पादन में कलाकार के व्यक्तित्व को कोई मूल्य प्राप्त नहीं होता और "कविता पण्य बन जाती है, कवि खुले बाजार के लिए सृजन (उत्पादन) करता है, जिसकी माँग धीरे-धीरे घटती जा रही है।"<sup>१</sup> पाठक के प्रीतिकर विषयों पर लिखने की अतिरिक्त चिन्ता से इसी तथ्य की पुष्टि होती है। माँग और पूर्ति के नियमों पर रचा जाने वाला पूँजीवादी साहित्य लेखक की इच्छा का कम, उसकी विवशता का परिणाम अधिक होता है। इस प्रसंग में कला और पदार्थ के जटिल रिश्ते को व्यक्त करने वाली सेब तोतास्तोत्र की यह आत्मस्थीकृति महत्त्वपूर्ण है :

"अग्ने लेखन में मैंने ठीक वैसा ही किया जैसा मैं अपने जीवन में करता था। छत्राति और मुद्रा—जिसके लिए मैं लिखता था, यह जरूरी था कि अच्छाई (भलाई) को छिपाया जाय और बुराई को चित्रित किया जाय। और मैंने वैसा किया।"<sup>२</sup>

वास्तविक तथ्यों को विकृत करके प्रस्तुत करने की यह विवशता (या स्वेच्छा!) हमी पूँजीवादी उत्पादन का परिणाम है। कला को धर्म के रूप में स्वीकार करने वाले कलाकार वस्तुतः इस असंगति से मुक्ति पाने के लिए छटपटाते हैं। पूँजीवादी उत्पादन के अन्तर्विरोधों को और उसकी विसंगतियों के साहित्य पर पड़ने वाले प्रभाव को न समझ पाने के कारण बहुधा कलाकार अपने सृजनारम्भक कार्य को विभाजित करके उत्तम छुटकारा पाना चाहता है। एक ओर तो वह अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण की अपनी आन्तरिक जरूरतों के लिए सृजन करता है, और दूसरी ओर बाह्य आवश्यकताओं की दृष्टि के लिए—बाजार के लिए—रचना करता है। "इस प्रकार कलाकार पूँजीवादी समाज में वास्तविक जीवन के विषट्कित चरित्र का पुनर्सृजन करता है।"<sup>३</sup> अग्ने इस आन्तरिक विषट्क और विभाजन के प्रति भी यह मजबूत नहीं होता। यद्यपि, अपनी आन्तरिक और बाह्य स्थितियों और उनके अतस्तम्बधों के प्रति गहन न होने के कारण कलाकार-व्यक्ति और उसकी रचना, दोनों बाह्य अन्तर्विरोधों का शिकार हो जाते हैं।

इस प्रकार, पर्यास्थिति से गजग रूप में अपने हित जोड़ने वाले रचनाकारों के अनायास ऐं रचनाकारों की भी कमी नहीं है जो वास्तविकता के अन्तर्विरोधों को समझ और पकड़ न रखने के कारण स्वयं उनके बाह्य बन जाते हैं। मार्क्स भावतः ने निम्ना या कि गत्ताधारी वर्ग के विचार प्रत्येक युग में गत्ताधारी विचार होते हैं।

१. 'मार्क्सिज्म एण्ड पोएट्री', पृ० ५३।

२. 'ए कन्सेप्शन डि गार्स इन व्रीफ एण्ड द्राट आउट विनोव', पृ० ८।

३. 'वाट्स एण्ड मोनादटी' पृ० २१३।

वे प्रभुसम्पन्न भौतिक सम्बन्धों का आदर्श रूप प्रस्तुत करते हैं।<sup>१</sup> वास्तविक जीवन के प्रति उदासीन रहने वाला कलाकार युग की स्वीकृत विचारधारा से स्वयं को अधिक समय तक मुक्त नहीं रख सकता। यह सही है कि कलाकार सत्ताधारी शैक्षिक सम्बन्धों और विचारों को प्रकट रूप में स्वीकार नहीं करता। आज तक कोई भी ऐसा सच्चा कलाकार नहीं हुआ जिसे शोषक व्यवस्था का गुणगान करने की शान्ति आवश्यकता अनुभव हुई हो। इसीलिए लेनिन ने कहा था कि कला बहुमत पर अलमत के शासन को सबसे कम स्वीकार करती है। यहाँ तक कि अनेक कलाकारों का कलावाद भी पूँजीवाद की व्यावसायिक वृत्ति के निषेध का प्रयत्न है। उनका स्वर नकारात्मक है। वे कला को सामाजिक सन्दर्भों से नहीं जोड़ना चाहते नौकरी स्थापित समाज का यथार्थ बेहद विकृत और कुरूप है। वे यथार्थ की उपेक्षा करते वर्तमान समाज की विकृतियों का अतिक्रमण करना चाहते हैं। इससे उनकी कला में दिशाहीनता आती है।

पूँजीवाद के दुष्प्रभाव को, उसके अमानवीय व्यावसायिक चरित्र और सर्व-शोण विघटनकारी स्वरूप को रेखांकित करते हुए डॉ० धर्मदीर भारती कहते हैं कि सतन्त्रता, गौरव, कदना और सौन्दर्य आदि मूल्य निरर्थक हो गये हैं। इन मूल्यों में सर्व-वर्गों या भेद मिट जाय।<sup>२</sup> यह भेद और वैषम्य सामाजिक और आर्थिक है। इसका समाहार भी सामाजिक-आर्थिक घरातल पर सम्भव है। किन्तु वे इन प्रक्रियाओं को अस्वीकार करते हैं। व्यवस्थागत विकृतियों को दूर करने के लिए सगठित प्रयत्नो को आवश्यकता है, लेकिन वे इन प्रयत्नो को मानव-गरिमा की निरर्थकता का कारण मानते हैं। वह सार्वक "निजी विकल्प" के सहारे इस व्यवस्था का अतिक्रमण करना चाहते हैं। इससे वे इस नतीजे पर पहुँचे कि कोई भी विचारधारा या दर्शन इस दुर्भाग्य से मनुष्य को मुक्ति नहीं दिला सकता। इस प्रकार, अन्तरात्मा या पूर्ण विघटन अपरिहार्य है।<sup>३</sup> "मनुष्य को स्वतंत्र, सचेत, दायित्वयुक्त" और "प्रपनो नियति, अपने इतिहास का निर्माता"<sup>४</sup> मान कर प्रस्थान करने वाले डॉ० भाग्यी मासाजिक सन्दर्भों से विच्छिन्नता का अतिरिक्त आप्रह करने के नाते उम मंडित पर पहुँचे जहाँ असंगति ही जगत् का नियम लगने लगती है। विवेक और दायित्व,

१. 'बॉन लिटरेचर एण्ड आर्ट' : मावर्ग-एपेस, पृ० ७०।

२. 'मानव-मूल्य और साहित्य' पृ० २८ और ४१।

३. उपर्युक्त, पृ० ३३।

४. उपर्युक्त, पृ० २१।

मगनि और क्रमबद्धता से पूर्णतया मुक्त होने का आग्रह उठने लगता है। केवल एक मूल्य रेष रह जाता है।<sup>१</sup>

इस प्रकार, वे पूँजीवाद से चलकर निषेधवाद, पराङ्मुखता और व्यक्तिवाद तक पहुँचते हैं। उनका यह बोध विसंगत और विकृत यथार्थ के रूपान्तरण की चेतना को नहीं, बल्कि विफलता-बोध और पराजय-बोध को जन्म देता है। मध्यवर्ग से आने वाले अनेक रचनाकार इसी विह्वलना के शिकार होते हैं। उनका पराजय-बोध सामाजिक अन्तर्विरोधों और अपने मित्र और शत्रु शक्तियों को ठीक-ठीक न पहचान पाने की उनकी वैचारिक असमर्थता की सूचना देता है। उनकी पीड़ा आकांक्षा और उपलब्धि के अन्तर्विरोध से उत्पन्न है। उनकी आर्थिक हैसियत और सांस्कृतिक स्वप्न के बीच जो खाई है उसे पाटने के लिए वे सजय और सश्रिय सहभागिता के बजाय, सकारात्मक पुरुषार्थ के बजाय निषेधवादी दृष्टि अपनाते हैं। फलस्वरूप वे न धर्मजीवी वर्ग का अंग बन पाते हैं, न सम्प्रतिशाली वर्ग का। अपने आगे-पीछे की कड़ी टूट जाने से उनमें नास्मृतिक रिक्तता जन्म लेती है। यह सांस्कृतिक रिक्तता निराशा, कण्ठा, पराजय-बोध और व्यक्तिवाद आदि का परिणाम और कारण दोनों है। यह गमो गम की बात नहीं है कि आधुनिक व्यक्तिवाद का जन्म पूँजीवादी व्यवस्था के मूलबद्ध हो जाने के बाद, १९वीं सदी में हुआ।<sup>२</sup> इस भाव-बोध का साहित्य मूल्यों का नहीं, मूल्यों के विघटन से उत्पन्न दृष्टि—निराशा, शका, त्रास, अगुरक्षा आदि—का वादक है।

अस्वीकार और निषेध सकारात्मक मूल्य नहीं हैं। इन मूल्यों को धारण करके चलने वाली साहित्य-दृष्टि मनुष्य के धर्म से अपना नाता तोड़ लेती है। समाज और मनुष्य मनुष्य के धर्म में निहित सृजन-धर्मता का परिणाम हैं। विश्व के श्रेष्ठतम साहित्य में समाज और मनुष्य की अवधारणाएँ समान अर्थ में प्रयुक्त हुई हैं।<sup>३</sup> यह साहित्य-दृष्टि बसा और संस्कृति की भिन्न यथानुगामी बताती है।<sup>४</sup> इतना ही नहीं, इस दृष्टि के अनुसार : “मस्कारों के सार्वक विस्तार में एस्पेटिक व्यापार समाप्त हो जाता है।”<sup>५</sup>

१. 'मानव-मूल्य और साहित्य', पृ० ३३-३४।

२. 'इण्ट्रोडक्शन टु मोडर्न पोनिटिबल थियरी', पृ० २४।

३. ए० आर० ब्रोवर और टेस्काट पार्मेन्स : 'अमेरिकन सोस्योपॉजिटिव लिट्चर', जिफ २३, अंक ३, अक्टूबर, १९५८, पृ० ५८२।

४. 'आत्मनेवद', पृ० २३७।

५. मोपावर दुज : 'पाश्चात्य साहित्यालोचन के सिद्धान्त', पृ० १६७।



प्रकार द्वारा कर्मण्य के लिए कर्मक्षेत्र का और विस्तार कर देती है।<sup>१</sup>

इन मान्यताओं का आधार वह मूलभूत दृष्टि है जो कला और जीवन में अविच्छेद सम्बन्ध मानती है। जब शुरुआत जीवन्त को जीवन पर मार्मिक प्रभाव डालने वाली वस्तु कहते हैं तो वस्तुतः वे मानव-जीवन को कला के भी साध्य के रूप में स्वीकार करते हैं। उन्होंने राम के कालाग्नि-सदृश क्रोध में भी सौन्दर्य के दर्शन किये हैं।<sup>२</sup> द्रमका कारण है राम का कर्म जितका लक्ष्य है मानव-समाज को अत्याचार और उत्पीड़न से मुक्ति दिलाना और सर्वजन-हिताय समाज की रचना करना। यह मानवीय करुणा और मानव-वल्याण की भावना सकट की चरम स्थितियों में प्राणी-रमण तक में प्रतिकलित हुई है। क्रिश्नोकर काँइवेल, रात्पाकम या निकोला यापरसरोव प्रभृति साहित्यकारों ने मनुष्यता की रक्षा के लिए अपने प्राणी तक की आहुति दे दी। द्रम प्रकार के निषेधों को उपादेय बताते हुए मुनरो बीयर्डसे ने निषेध दिया है कि ऐसी स्थितियाँ आ सकती हैं जहाँ सकट में पड़े हुए मूल्य अधिक उच्च हो और उनकी रक्षा के लिए कलाकार को सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण त्यागना पड़े। दुर्घटना का उदाहरण देकर उन्होंने अपनी बात अधिक स्पष्ट की है। उन्होंने प्रश्न किया कि दुर्घटना के समय चित्रकार दर्द से छटपटाते व्यक्ति की मदद करे या उसका चित्र बनाये? चित्र बनाने पर उसका कलात्मक मूल्य निरस्त-देह बूझ उच्च होगा। किन्तु घायल व्यक्ति के प्राण-पणेरु डब जायेंगे। और यदि वह घायल व्यक्ति की मदद करता है तो उसे कला की बलि देनी पड़ती है। ऐसी स्थिति में चुनाव की समस्या मूल्यों के प्रति हमारे दृष्टिकोण से जुड़ी है।<sup>३</sup> लेनिन ने ऐसी ही मर्यादात्मक स्थितियों में अपने परमप्रिय गणीन की जगह क्रान्ति का पक्ष लेना मुनासिब समझा था।<sup>४</sup>

महान् उद्देश्य के लिए यह उत्सर्ग-भाव निराशावादी भावबोध का परिणाम नहीं है जो अनास्तितिक प्रेम-प्रकर्षों या काल्पनिक आरम्भस्था में ही जीवन की साधना अनुभव करता है। यह दृष्टिकोण मनुष्य मात्र में, उसके कर्म और भविष्य में अस्था का परिणाम है। यथार्थता में जुड़ने पर कृष्ठा, निराशा और विफलता-बोध पैदा होता है। मरणात्मान मरने स्वस्थ और आशावादी भाव कौन उत्पन्न करेगा? हम मरणात्मान वर्तमान के स्वान पर अविरोधायक भविष्य में आस्था रखने के नाते

१. 'रम मोमागा', पृ० १८।

२. उपर्युक्त, पृ० ५४।

३. 'पांसेरिड्डर दन एन्डरेसन, रेनिजन एण्ड दि आर्ट्स', पृ० २३५।

४. उपर्युक्त, पृ० २२०।

प्रतिभोल साहित्य-दृष्टि कला को पूंजीवादी संस्कृति के खिलाफ संघर्ष में एक अस्त-मल कर चलता है।<sup>१</sup>

सौन्दर्य और विचारधारा के बीच की द्वन्द्वात्मक संधि-रेखा (किसी भी युग में) युग-मन्दर्भ और कलाकार व्यक्ति के सामाजिक सन्दर्भ से अनुशासित-सन्तुष्ट होती है। विधवा ब्राह्मणों का निरस्कृत पुत्र कबीर अपने सामाजिक परिवेश की विषमताओं का भूतमोमी था। उसे काशी के पण्डितों की विद्वयना के शो-बार घूंट मिल चुके थे और वह उनके पाखण्ड से भली-भाँति परिचित था। इसलिए नायिकाभेद, नखशिख वर्णन या वारहमामे में उसे जीवन और साहित्य की सम्पर्कता नहीं महसूस हुई। उसका फवकड़ाना अन्दर, उसका मर्मोहत करने वाला ध्यान, 'सत्-चित्-ज्ञान' रूपी प्रिय में सन्दर्भित हैं। यह कबीर की विचारधारा है। इसे उसके युग और व्यक्तिगत वर्गीय जीवन की मिस्री-जुली छवि विद्यमान है।

तुलसीदास गैबई बायुमण्डल में पले और गरीब ब्राह्मण परिवार की सन्तान थे। संस्कारतः परम्परानुगामी होते हुए भी वे सामन्ती व्यवस्था की अमानवीयता से प्रताड़ित थे। इसलिए सामन्ती व्यवस्था की अनेक संस्थाओं और परम्पराओं को टट्टू भंगीकार करते हुए भी उन्हें अपनी एक आदर्श-मृष्टि रचने की आवश्यकता अनुभव हुई। उनका यह वैचारिक आदर्श सामन्ती समाज के आदर्शोत्कर्ष से निमित्त है। इसी में उनकी सौन्दर्य-चेतना और विचारधारा का अभेदात्मक सम्बन्ध निहित है। राम उनकी विचारधारा के प्रतीक हैं। सरकासीन राजाओं पर पविता न लिख कर वे राम के नाते से सारा सम्बन्ध निर्धारित करते हैं—नाते नेह राम के मनियत कुछ सुमेध जहाँ ली। यह सामाजिक विसंगतियों का अतिक्रमण करने की चेष्टा का परिणाम है।

इसके विपरीत बिहारी हैं जो रीति को काव्य में जंगीकार करते हैं। वे दरबार में पोषित होते हैं इसलिए उसी संस्कृति को तटस्थ अंगीकार कर लेते हैं। उन्हें नये आदर्शों की दुनिया रचने की जरूरत नहीं महसूस होती। भक्ति भी उनके लिए बरानर हो गयी—साधिका कन्हौई नाम मुमिरन का बहाना भर रह गये। इस विचारधाराहीनता ने सीलीबद्धता को प्रेरित किया। इसके विपरीत, नये आदर्शों के सी बंधारिक प्रतिबद्धता के कारण तुलसीदास के काव्य में भाषा, मेली, अनुश्रुति और सामाजिक सम्बन्धों तथा सांस्कृतिक गेष्पर्य की आदर्शोत्कृष्ट के दर्शन होते हैं।

१ एस्पा एर्रेनबर्ग : 'दि राइटर एण्ड दिस वर्ल्ड', पृ० १५।

प्रकार द्वारा कर्मण्य के लिए कर्मक्षेत्र का और विस्तार कर देती है ।<sup>१</sup>

इन मान्यताओं का आधार वह मूलभूत दृष्टि है जो कला और जीवन में अविच्छेद्य सम्बन्ध मानती है । जब शुनल जी कला को जीवन पर मासिक प्रभाव डालने वाली वस्तु कहते हैं तो वस्तुतः वे मानव-जीवन को कला के भी साध्य के रूप में स्वीकार करते हैं । उन्होंने राम के कालाग्नि-मदुश क्रोध में भी सौन्दर्य के दर्शन किये हैं ।<sup>२</sup> इसका कारण है राम का कर्म ब्रितका लक्ष्य है मानव-समाज को अत्याचार और उत्पीड़न से मुक्ति दिला कर सर्वजन-हिताय समाज की रचना करना । यह मानवीय करुणा और मानव-वल्याण की भावना संकट की चरम स्थितियों में प्राणोत्पन्न नर में प्रतिफलित हुई है । क्रिस्तोफर कौड्वेल, राफाएल या निकोला पाएसरोर प्रभृति साहित्यकारों ने मनुष्यता की रक्षा के लिए अपने प्राणों तक की आहुति दे दी । इस प्रकार के निर्ममों को उपादेय बताते हुए भुनरो बीपहूंसले ने निष्कर्ष दिया है कि ऐसी स्थितियाँ आ सकती हैं जहाँ संकट में पड़े हुए मूल्य अधिक उच्च हों और उनकी रक्षा के लिए कलाकार को सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण त्यागना पड़े । दुर्घटना का उदाहरण देकर उन्होंने अपनी बात अधिक स्पष्ट की है । उन्होंने प्रश्न किया कि दुर्घटना के समय चित्रकार दर्द में छटपटाते व्यक्ति की मदद करे या उसका चित्र बनाये ? चित्र बनाने पर उसका कलात्मक मूल्य निरसम्भेह बहुत उच्च होया । किंतु पायस व्यक्तित्व के प्राण-पाकेस उड़ जायेंगे । और यदि वह पायस व्यक्ति की मदद करता है तो उसे पता की बलि देनी पड़ती है । ऐसी स्थिति में चुनाव की समस्या मूल्यों के प्रति हमारे दृष्टिकोण में जुड़ी है ।<sup>३</sup> लेनिन ने ऐसी ही वर्मान्तक स्थितियों में अपने परमप्रिय मर्दान को जगह क्रान्ति का पक्ष लेता मुनानिय समझा था ।<sup>४</sup>

महान् उद्देश्य के लिए 'यह उत्तम-भाव निराशावादी भावक्षेत्र का परिणाम नहीं है जो अनास्तृतिक श्रेय-प्रकरणों या कालविक्रम आरम्भस्वा में ही जीवन की मार्गदर्शना अनुभव करनी है । यह दृष्टिकोण मनुष्य मात्र में, उसके कर्म और भविष्य में अस्वा का परिणाम है । यदास्थिति में जुड़ने पर गृष्टा, निराशा और विकलता-क्षेत्र पैदा होता है । मरणानन्तर मरण स्वस्थ और आशावादी भाव क्षेत्र उत्पन्न करेगा ? हम मरणानन्तर वर्तमान के स्वप्न पर अविरोधायक भविष्य में आस्था रखने के माते

१. 'रस मोक्षार्थ', पृ० १८ ।

२. उपर्युक्त, पृ० ५४ ।

३. 'वर्गोस्तिन्न दन एम्बेसन, रेजिजन एण्ड दि मार्टिन', पृ० २३२ ।

४. उपर्युक्त, पृ० २२० ।

प्रतिष्ठित साहित्य-दृष्टि कला को पूँजीवादी संस्कृति के खिलाफ सघर्ष में एक अस्त्र बन कर चलता है।<sup>१</sup>

सौन्दर्य और विचारधारा के बीच की द्वन्द्वात्मक संधि-रेखा (किमी भी दूर में) युग-सन्दर्भ और कलाकार व्यक्ति के सामाजिक सन्दर्भ से अनुशासित-अनुशासित होती है। विधवा ब्राह्मणी का निरस्तृत पुत्र कबीर अपने सामाजिक परिवेश की विषमताओं का भुक्तभोगी था। उसे काशी के पण्डितों की विदग्धता के दो-चार घंट मिल चुके थे और वह उनके पाखण्ड में भली-भाँति परिचित था। इसलिए नायिकाभेद, नलशिख वर्णन या बाग़हूमा में उसे जीवन और साहित्य की पर्यक्षा नहीं महसूस हुई। उसका फक्कड़ाना अन्तः, उसका यमार्हत करने वाला भाव, 'सत्-चित्-ज्ञान' रूपी प्रिय में सन्दर्भित है। यह कबीर की विचारधारा है। जहाँ उसके युग और व्यक्तिगत वर्गीय जीवन की मिली-जुली छवि विद्यमान है।

तुलसीदास यैवई वामुण्डल में पले और गरीब ब्राह्मण परिवार की सन्तान थे। संसारतः परम्परानुगामी होते हुए भी वे सामन्ती व्यवस्था की अमानवीयता से प्रभावित थे। इसलिए सामन्ती व्यवस्था की अनेक सत्ताओं और परम्पराओं की दृढ़ अंगीकार करते हुए भी उन्हें अपनी एक आदर्श-मृष्टि रचने की आवश्यकता अनुभव हुई। उनका यह वैचारिक आदर्श सामन्ती समाज के आदर्शोक्ति से निर्मित है। इसी में उनकी सौन्दर्य-चेतना और विचारधारा का अभेदात्मक सम्यग्ग्रह निहित है। राम उनकी विचारधारा के प्रतीक हैं। तत्कालीन राजाओं पर कविता न लिख कर वे राम के नाते से सारा सम्बन्ध निर्धारित करते हैं—नाते नेह राम के मनियत मूर मुनेष्य जहाँ सौं। यह सामाजिक विसंगतियों का अतिक्रमण करने की चेष्टा का परिणाम है।

इसके विपरीत बिहारी हैं जो रीति की काव्य में अंगीकार करते हैं। वे दरबार में पोषित होते हैं इसलिए उसी संस्कृति की तटस्थ अंगीकार करते हैं। उन्हें नये आदर्शों की दुनिया रचने की जरूरत नहीं महसूस होती। भक्ति भी उनके लिए बालन हो गयी—राधिका कन्हैया नाम मुमिरन का बहाना भर रह गये। इस विचारधाराहीनता ने सौनीवद्धता को प्रेरित किया। इसके विपरीत, नये आदर्शों के प्रति वैचारिक प्रतिबद्धता के कारण तुलसीदास के काव्य में भाषा, मेली, अनुप्रास और सामाजिक सम्बन्धों तथा सांस्कृतिक ऐश्वर्य की आदर्शोन्मूलक श्रुति के दर्शन होते हैं।

<sup>१</sup> एन्ना डहरेनबर्ग : 'दि राइटर एण्ड हिज क्राफ्ट', पृ० १५।

प्रकार द्वारा कर्मण्य के लिए कर्मक्षेत्र का और विस्तार कर देती है ।<sup>१</sup>

इन मान्यताओं का आधार वह मूलभूत दृष्टि है जो कला और जीवन में अविच्छेद्य सम्बन्ध मानती है । जय शुक्ल जो कला को जीवन पर मार्मिक प्रभाव डालने वाली वस्तु कहते हैं तो वस्तुतः वे मानव-जीवन को कला के भी साध्य के रूप में स्वीकार करते हैं । उन्होंने राम के कालाग्नि-सदृश क्रोध में भी सौन्दर्य के दर्शन बिखे हैं ।<sup>२</sup> इसका कारण है राम का कर्म जिसका लक्ष्य है मानव-समाज को अत्याचार और उत्पीड़न से मुक्ति दिना कर सर्वजन-हिताय समाज की रचना करना । यह मानवीय करुणा और मानव-वल्याण की भावना सचट की चरम स्थितियों में प्राणोत्सर्ग तक में प्रतिफलित हुई है । क्रिस्तोफर कॉडवेल, रास्फारस या निकोला वायसरोव प्रभृति साहित्यकारों ने अनुप्यना की रक्षा के लिए अपने प्राणों तक की आहुति दे दी । इस प्रकार के निर्णयों को उपदेश्य बताते हुए सुनरो बीयरुसले ने निष्कर्ष दिया है कि ऐसी स्थितिमा आ सकती हैं जहाँ सचट में पड़े हुए मूल्य अधिक उच्च हों और उनकी रक्षा के लिए कलाकार को सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण त्यागना पड़े । दुर्घटना का उदाहरण देकर उन्होंने अपनी बात अधिक स्पष्ट की है । उन्होंने प्रश्न किया कि दुर्घटना के समय चित्रकार दर्द में छटपटाते व्यक्ति की मदद करे या उसका चित्र बनाये ? बिस्व बनाने पर उसका कर्तव्यक मूल्य निस्सन्देह बहुत उच्च होगा । किन्तु घायल व्यक्ति के प्राण-परोह उड़ जायेंगे । और यदि वह घायल व्यक्ति की मदद करता है तो उसे दाना की बगि देनी पड़नी है । ऐसी स्थिति में चुनाव की समस्या मूल्यों के प्रति हमारे दृष्टिकोण में जुड़ी है ।<sup>३</sup> लेनिन ने ऐसी ही मर्यादक स्थितियों में अपने परमप्रिय मगीन का जगह क्रान्ति का पक्ष लेना मुनासिब समझा था ।<sup>४</sup>

महात्मा उद्देश्य के लिए 'यह उत्तम-मात्र निराशावादी भावबोध का परिणाम नहीं है जो धनाभूतिक प्रेम-प्रकरणों या काल्पनिक आत्मरक्षा में ही जीवन की मार्गना अनुभव करता है । यह दृष्टिकोण अनुप्य मास में, उनके कर्म और भविष्य में आस्था का परिणाम है । समास्थिति में जुड़ने पर गृष्टा, निराशा और विफलता-बोध पैदा होगा है । मरणाभन्न मर्य स्वस्थ और आशावादी भाव कैसे उत्पन्न करेगा ? इस भाषाभन्न वर्तमान के स्वान पर अविरोधात्मक भविष्य में आस्था रखने के माने

१. 'राम सीमागा', पृ० १८ ।

२. उद्देश्य, पृ० २४ ।

३. 'प्रातिष्ठिक २३ एब्रूअन, रेनिजन एण्ड दि आर्ट्स', पृ० २३२ ।

४. उद्देश्य, पृ० २२० ।

प्रगतिशील माहिर-दृष्टि कला को पूँजीवादी संस्कृति के खिलाफ संघर्ष में एक अस्त्र मान कर चलता है।<sup>१</sup>

सौन्दर्य और विचारधारा के बीच की द्वन्द्वात्मक सधि-रेखा (जिमी भी युग में) युग-मन्दर्भ और कलाकार व्यक्ति के सामाजिक मन्दर्भ से अनुगासित-अनुप्राणित होती है। विद्यवा बाह्यणी का निरस्तृत पुत्र कबीर अपने सामाजिक परिस्थित की विपमताओं का भुगतमोगी था। उसे काशी के पण्डितों की दिग्गन्धना के दो-चार पेट मिल चुके थे और वह उनके पाखण्ड से भली-भाँति परिचित था। इसलिए नादिकामेद, नरसिख बर्णन या बारहमासे में उसे जीवन और साहित्य की सार्थकता नहीं महसूस हुई। उसका फककदाना अन्ध-धर्म, उसका मर्महित करने वाला अन्ध-धर्म, 'सत्-चित्-ज्ञान' रूपी प्रिय में सन्दर्भित है। यह कबीर की विचारधारा है। इसमें उसके युग और व्यक्तिगत वर्गीय जीवन की मिली-जुली छवि विद्यमान है।

सुनगीदाम गैबई बापुमण्डन में पते और गरीब बाह्यण परिवार की सन्तान थे। संस्कारतः परम्परानुगामी होते हुए भी वे सामन्ती व्यवस्था की अमानवीयता से प्रगाढ़ित थे। इसलिए सामन्ती व्यवस्था की अनेक समस्याओं और परम्पराओं को तद्गुं अंगीकार करते हुए भी उन्हें अपनी एक आदर्श-मृष्टि रखने की आवश्यकता अनुभव हुई। उनका यह वैचारिक आदर्श सामन्ती समाज के आदर्शोंकरण से निर्मित है। इसी में उनकी सौन्दर्य-चेतना और विचारधारा का अभेदात्मक सम्बन्ध निहित है। राम उनकी विचारधारा के प्रतीक हैं। तरकामीन राजाओं पर कविता न लिख कर वे राम के नाते से सारा सम्बन्ध निर्धारित करते हैं—नाते नेह राम के अनियत मुहूर्त मुगेब्य जहाँ सौ। यह सामाजिक विसंगतियों का अतिश्रमण करने की चेष्टा का परिणाम है।

इसके विपरीत बिहारी हैं जो रीति को काव्य में अंगीकार करते हैं। वे दरबार में पोषित होते हैं इसलिए उसी संस्कृति को तद्गुं अंगीकार कर लेते हैं। उन्हें अपने आदर्शों की दुनिया रखने की जरूरत नहीं महसूस होती। अति भी उनके लिए अशान्तर हो गयी—राधिका बन्हाई नाम सुमिरन का बहाना भर रह गये। इस विचारधाराहीनता ने सौन्दर्यशास्त्र को प्रेरित किया। इसके विपरीत, अपने आदर्शों के प्रति वैचारिक प्रतिबद्धता के कारण सुनगीदाम के काव्य में भ्रष्टा, सौन्दर्य, अनुप्राण और सामाजिक सम्बन्धों तथा सांस्कृतिक ऐश्वर्य की आदर्शोन्मूलक शक्ति के दर्शन होते हैं।

प्रकार द्वारा कव्य के लिए कर्मक्षेत्र का और विस्तार कर देती है ।<sup>१</sup>

इन मान्यताओं का आधार वह मूलभूत दृष्टि है जो कला और जीवन में अविच्छेद्य सम्बन्ध मानती है । जब शुन्य जीवता को जीवन पर मार्मिक प्रभाव डालने वाली वस्तु कहते हैं तो वस्तुतः वे मानव-जीवन को कला के भी साध्य के रूप में स्वीकार करते हैं । उन्होंने राम के कालाग्नि-सदृश क्रोध में भी सौन्दर्य के दर्शन किए हैं ।<sup>२</sup> इसका कारण है राम का कर्म जिसका लक्ष्य है मानव-समाज को अत्याचार और उत्पीड़न से मुक्ति दिलाना और सर्वजन-हिंसामय समाज की रचना करना । यह मानवीय करुणा और मानव-रक्षायण की भावना संकट की चरम स्थितियों में प्राणी-समस्त तक में प्रतिफलित हुई है । क्रिस्तोफर कॉड्बेट, राल्फाबस या निकोला वायसरोव प्रभृति साहित्यकारों ने मनुष्यता की रक्षा के लिए अपने प्राणों तक की आहुति दे दी । इस प्रकार के निर्णयों को उपादेय बनाते हुए मुनरो वीपहर्मसे ने निष्कर्ष दिया है कि ऐसी स्थितियाँ आ सकती हैं जहाँ मकट में पड़े हुए मूल्य अधिक उच्च हो और उनकी रक्षा के लिए कत्ताकार को सौन्दर्यात्मक दृष्टिकोण त्यागना पड़े । दुर्घटना का उदाहरण देकर उन्होंने अपनी मान्यता अधिक स्पष्ट की है । उन्होंने प्रश्न किया कि दुर्घटना के समय चित्रकार दर्द से छटपटाते व्यक्ति की मदद करे या उसका चित्र बनाये ? बिना चित्राने पर उसका कलात्मक मूल्य निश्चयदेह बहुत उच्च होगा । किन्तु घायल व्यक्ति के प्राण-पगड़े उड़ जायेंगे । और यदि वह घायल व्यक्ति की मदद करता है तो उसे दाता की धनि देनी पड़ती है । ऐसी स्थिति में चुनाव की समस्या मूल्यों के प्रति हमारे दृष्टिकोण में जुड़ी है ।<sup>३</sup> लेनिन ने ऐसी ही मर्यादात्मक स्थितियों में अपने परमप्रिय सगीन को जहद क्रान्ति का पक्ष लेना मुनासिब समझा था ।<sup>४</sup>

महान् उद्देश्य के लिए यह उत्सर्ग-भाव निराशावादी भावबोध का परिणाम नहीं है जो धनास्तृतिक प्रेम-प्रकरणों या काल्पनिक आश्मदृष्टा में ही जीवन की मार्थता अनुभव करता है । यह दृष्टिकोण मनुष्य मानव में, उसके कर्म और भविष्य में आस्था का परिणाम है । यथास्थिति में जुड़ने पर गुष्टा, निराशा और विकलांग-बोध पैदा होता है । मरणात्मक मृत्यु स्वस्थ और आशावादी भाव कैसे उत्पन्न करेगा ? इन मरणात्मक वर्तमान के स्वान पर अविरोधात्मक मरिध्य में आस्था रखने के नाते

१. 'रग मोमामा', पृ० १८ ।

२. उपर्युक्त, पृ० १४ ।

३. 'दार्शनिक दृष्टि पर लुडविग, रेनिजन एण्ड दि अर्ट्स', पृ० २३२ ।

४. उपर्युक्त, पृ० २२० ।

प्रगतिशील साहित्य-दृष्टि कला को पूँजीवादी संस्कृति के खिलाफ संघर्ष में एक अस्त्र मान कर चलता है।<sup>१</sup>

सौन्दर्य और विचारधारा के बीच की द्वन्द्वात्मक सधि-रेखा (जिसे भी युग में) युग-मन्दमं और कलाकार व्यक्ति के सामाजिक सन्दर्भ से अनुमासित-अनुप्राणित होती है। विद्यवा ब्राह्मणों का निरस्पृह पुत्र कबीर अपने सामाजिक परिस्थित की विषमताओं का भुक्तमोगी था। उसे कान्ही के पण्डितों की विदग्धता के दो-चार घूँट मिल चुके थे और यह उनके पाठ्यपुस्तक से कली-भाँति परिचित था। इसलिए साधिकाभेद, नरसिंह वर्णन या बारहमासे में उसे जीवन और साहित्य की मार्थकता नहीं महसूस हुई। उसका फककड़ाना अन्ध-धर्म, उसका समर्पित करने वाला व्यंग्य, 'मत्-चित्-ज्ञान' रूपी प्रिय ने सन्दर्भित है। यह कबीर की विचारधारा है। इसमें उसके युग और व्यक्तिगत वर्गीय जीवन की मिसी-जुली छवि विद्यमान है।

तुलसीदास गैबई वायुमण्डल में पले और मगीय ब्राह्मण परिवार की सन्तान थे। संस्कारतः परम्परानुगामी होते हुए भी वे सामन्ती व्यवस्था की अमानवीयता से प्रताड़ित थे। इसलिए सामन्ती व्यवस्था की अनेक समस्याओं और परम्पराओं को तद्दत् अंगीकार करते हुए भी उन्हें अपनी एक आदर्श-भूषित रचने की आवश्यकता अनुभव हुई। उनका यह वैचारिक आदर्श सामन्ती समाज के आदर्शोक्ति से निर्मित है। इसी में उनकी सौन्दर्य-चेतना और विचारधारा का अभेदात्मक सम्बन्ध निहित है। राम उनकी विचारधारा के प्रतीक हैं। तत्कालीन राजाओं पर कविता न लिख कर वे राम के माते से सारा सम्बन्ध निर्धारित करते हैं—माते नेह राम के मनियत मुहुद मुनेय जहाँ भी। यह सामाजिक विसंगतियों का अतिश्रमण करने की चेष्टा का परिणाम है।

इसके विपरीत बिहारी हैं जो रीति की काय्य में अंगीकार करते हैं। वे दरबार में पोषित होते हैं इसलिए उसी संस्कृति को तद्दत् अंगीकार कर लेते हैं। उन्हें नये आदर्शों की दुनिया रचने की जरूरत नहीं महसूस होती। भक्ति भी उनके लिए अवान्तर ही मनी—साधिका बन्हाई नाम मुमिरन का बहाना पर रह गये। इस विचारधाराहीनता ने मनीबद्धता को प्रेरित किया। इसके विपरीत, नये आदर्शों के प्रति वैचारिक प्रतिबद्धता के कारण तुलसीदास के काय्य में भाषा, मनी, अनुप्राण और सामाजिक सम्बन्धों तथा सांस्कृतिक ऐश्वर्य की आदर्शोक्ति काटि के दर्शन होते हैं।

उत्पन्न अध्ययन से यह स्पष्ट हो जाता है कि कलाकार अपने जाने-अनजाने सामाजिक और वैचारिक संस्कारों से सम्पन्न रहता है। कला उसके व्यक्तित्व की सश्लिष्ट अभिव्यक्ति होती है। उसके संस्कार उसकी कला से व्यक्त होते हैं। दूसरी तरफ, उसकी कला उसके वैचारिक आधार से इनने गहरे स्तर पर जुड़ी होती है कि कलागत मूल्यों का स्वयं उसकी विचारधारा द्वारा निर्धारित होता है। यथास्थितिवादी विचार-धारा साहित्य में अनास्तिक और पराङ्मुख मूल्यों की प्रेरणा देती है। प्रगतिशील विचारधारा साहित्य को मास्कुनिक ऐश्वर्य की श्रद्धा प्रदान करती है। इन दोनों प्रकार की कलाओं का यह मूठ अन्तर है कि यथास्थिति से जुड़ी कला सामाजिक अन्तर्विरोधों और अपने उद्देश्यों को छिपाती है, जबकि प्रगतिशील कला अपने सद्यों और आदर्शों को छिपाना अपनी ज्ञान के पिनाफ समझती है। वर्तमान युग सामन्ती असमर्थता का युग नहीं है। इसलिए यथास्थितिवादी कला जहाँ अपने अन्तर्विरोधों का निवारण हीकर पूँजीवादजन्य संकट, त्रास, मृत्यु-बोध आदि के भावों को व्यक्त करने लगती है वही प्रगतिशील कला स्वयं, जीवनोन्मुख मूल्यों के विकास में सहायक बनती है। पहली कला श्रम में घुणा करने वाली पूँजीवादी नैतिकता की कला है जो श्रमजीवियों को "सिपा के धन पर विशुद्ध चिन्तन द्वारा निष्क्रिय 'हीरो' की रचना" करती है।<sup>१</sup> दूसरी कला उस जागरूक और कर्मण्य जनता में आस्था रखाकर बसती है "जो इतिहास का निर्माण करती है तथा दुनिया का और अपना रहोबदल करती है।"<sup>२</sup> इतिहास और भविष्य का निर्माण करने वाली जनता के प्रयत्नों, उसकी बढ़ती हुई सामाजिक और आर्थिक सहभागिता के साथ आवयविक रूप में स्वयं को जोड़ लेने के नाते प्रगतिशील कला अनुपपत्ता के सर्वोच्च गुणों का प्रतिनिधित्व करती है। एक भावभूमि को समझकर ही डॉ॰ श्यामसुन्दरदास ने कहा था कि "मावर्मवादी साहित्य गमीदा बनाकार की युग का उपभोक्ता और निर्माणकर्ता दोनों ही माननी है।"<sup>३</sup>

अन्त में यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि जिस प्रकार इन्द्रिय-बोध, भाव-बोध और विचारों के स्तरों पर वर्ग हितों और विचारधारा की समान रूप से अभिव्यक्ति नहीं होती, उसी प्रकार सभी कला-रूपों, गमीठ, चित्रकला, मूर्तिकला, कविता, उपासना आदि में उनकी भूमिका समान नहीं होती। साहित्य का कार्य है भाषा के प्रयोग

१. डॉ॰ रामविभाग शर्मा : 'अस्था और सौन्दर्य', पृ० ६।

२. 'पार्थिवार्थ और निदरेवर', बोल्लि चैटन, पृ० ४२१।

३. 'साहित्यमोक्ष', पृ० २२६।

विम्ब-रचना । वह अग्न्य कला-रूपों से इसी अर्थ में विशिष्ट है । भाषा विम्बों को जागृत करने का वाह्यजगत् के समानान्तर एक सम्पूर्ण तंत्र है । वह कला का भी सबसे विकसित माध्यम है । भाषा को माध्यम बना कर आत्माभिव्यक्ति करते समय कलाकार की भूमिका, उसके सामाजिक दायित्व और विचारधारा का महत्त्व बहुत बढ़ जाता है ।

---

## प्रगतिशील हिन्दी कविता : एक संक्षिप्त पृष्ठभूमि

यह संयोग की बात नहीं है कि प्रगतिवाद अपने समस्त भावबोध, अपनी ममय चेतना और काव्य-सरचना में विषमकुल नयी भगिमाओं, नये स्वरों और नये तैवर के साथ हिन्दी साहित्य में प्रकट हुआ। मनुष्य के समस्त सांस्कृतिक कार्य-कलाप पूर्ववर्ती युगों की सांस्कृतिक निधियों के संचित परिणाम होते हैं इसलिए किसी भी साहित्य में पूर्ववर्ती युगों की सांस्कृतिक कल्पा अनुभव की जा सकती हैं। प्रगतिवाद जिन नये मूल्यों के साथ एक ऐतिहासिक आन्दोलन के रूप में सामने आया उनमें से अधिकांश मूल्यों को हम पूर्ववर्ती भारतीय साहित्य में आसानी से देख सकते हैं। संस्कृत और हिन्दी के प्राचीन और मध्ययुगीन कवियों के मूल्य जिन मानववादी अन्तर्वस्तु को धारण करते रहे हैं, प्रगतिशील काव्य ने उसे आधुनिक युग की वैज्ञानिक पीढ़ी पर आसीन किया है। साथ ही, उसने आर्येण्डु युग और छायावाद के दौर की साम्राज्यवाद-विरोधी मानवतावादी परम्परा को सुगमत वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि प्रदान की है। संक्षेप में, प्रगतिशील साहित्य भारतीय साहित्य की समस्त मानवतावादी परम्पराओं के विकसित सुगमत, वैज्ञानिक चेतना का साहित्य है।

मनुष्य की भौतिक और आत्मिक सीमाओं को तोड़ कर विज्ञान ने कर्म और मृत्यु की जिन सम्भावनाओं को उद्घाटित किया है वे न केवल मनुष्य के भौतिक, यन् आत्मिक कार्य-कलापों में भी प्रतिबिम्बित हुई हैं। आधुनिक युग में भौतिक और आत्मिक कार्य-कलापों के बोध के दृष्टात्मक सम्बन्धों ने एक नयी समर्थकारी चेतना को जन्म दिया है। इस दृष्टात्मक चेतना ने प्रकृति और मनुष्य के सम्बन्धों का नया धरातल उद्घाटित किया है। साथ ही, इस नयी वैज्ञानिक चेतना ने मनुष्य को भूत, वर्तमान और भविष्य के मन्द्यों की पहचानने की अत्यन्त ममर्थ और समुपलब्ध अन्तर्दृष्टि भी दी है। मनुष्य काग के महत्त्व प्रवाह में संक्रमण करने वाला अन्तर्गत प्रतीत गरी है। यह अपने मन्त्र हम्नरीय द्वारा प्रकृति और समाज की शक्तियों को समीप और समन्वित कर देने में समर्थ है।

मानवीय कर्म की यह समर्थ अन्तर्दृष्टि जिस विचारधारा के रूप में प्रकट हुई उसने अन्धविश्वास और धर्म की विचारधाराओं के स्थान पर वैज्ञानिक मानववाद को प्रतिष्ठित किया। मार्क्सवाद व्यवहार और सिद्धान्त के द्वन्द्व से उत्पन्न तथा विज्ञान की समर्थ अन्तर्दृष्टि से सम्पन्न विचारधारा है। प्रगतिवाद का जन्म मानव-मुक्ति के स्वप्न के साथ हुआ। अतः उसने मनुष्य को अपना साध्य बनाया और वैज्ञानिक विश्वदृष्टि पर आधारित चिन्तन-विधि—मार्क्सवाद—का उस पर गहरा प्रभाव पड़ा।

मार्क्सवाद और प्रगतिवाद के सम्बन्ध को रेखांकित करते हुए शिवबालक राय ने गौरवपूर्ण शब्दों में लिखा है : “प्रगतिवाद मार्क्सवाद का सहोदर भाई है। संसार में कालें मार्क्स ही प्रथम व्यक्ति हैं जिसने समाज के कोढ़ पूँजीवाद के प्रति, मुद्रि को अपील करने वाली वैज्ञानिक आवाज उठायी।...पूँजीवादी गरीब जन-समुदाय को जोंक की तरह घूमता रहता है, सभी खून गायब, लेकिन भाव का नाम नहीं।... पूँजीवाद का मूल समाजवाद की अग्नि में ही भस्मसात् हो सकता है।” राजनीति क्षेत्र का समाजवाद साहित्य क्षेत्र में प्रगतिवाद के रूप में अवतरित हुआ है।<sup>१</sup>

मार्क्सवाद वैज्ञानिक विचारधारा है और प्रगतिवाद मानववादी साहित्य-धारा। मार्क्सवादी-दर्शन से व्यापक रूप में प्रभावित होने के नाते प्रगतिशील साहित्य का मानववाद मुख्यतः वैज्ञानिक और समाजवादी मानववाद है। प्रगतिवाद की पुष्ट मानववादी परम्पराओं का उल्लेख करते हुए डॉ० कृष्णलाल ‘हंस’ ने लिखा है कि भारत या विश्व के किसी देश में प्रगतिवाद का जन्म “कोई आकस्मिक घटना नहीं है।”<sup>२</sup> भारत की विशिष्ट परिस्थितियों में प्रगतिशील काव्य की मानववादी, यथार्थवादी आधारभूमि स्पष्ट करते हुए डॉ० ‘हंस’ लिखते हैं :

“यथार्थवादी कवियों ने मानवतावाद का सम्बन्ध लेकर जो रचनाएँ प्रस्तुत की, वे ही समाजवादी यथार्थवाद की निधियाँ बनीं। इसी मानवतावादी यथार्थवाद का विकास तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक परिस्थितियों से प्रभावित होकर प्रगतिवाद के रूप में व्यक्त हुआ।”<sup>३</sup>

स्पष्ट है कि प्रगतिवाद भारत की मानवतावादी परम्पराओं से पुष्ट तथा तत्कालीन राजनीतिक, सामाजिक और आर्थिक स्थितियों से प्रभावित है। यह बाहर की ओर से आयातित विजातीय न होकर भारतीय जमीन से उत्पन्न हुआ है, भारतीय

१. ‘साहित्यिक निबन्ध’, पृ० १५७।

२. ‘प्रगतिवादी काव्य साहित्य’, पृ० १।

३. वही, पृ० ७८।

जन-मानस की आकांक्षाओं का प्रतिबिम्ब है। यदि ऐसा न होता तो साथ-साथ ही प्रगतिवाद की साहित्यिक प्रतिष्ठा सम्भव न थी।

इस तथ्य को नजर-दाज करके विद्वान् लोग उस पर विदेशी होने का आरोप लगाते हैं। एक विद्वान् डॉ० धर्मवीर भारती के शब्दों में “यहाँ प्रगतिवाद का प्रवेश नव हुआ जब विदेशों में उसका दिवाला पिट चुका था। विदेशों की इस उतरन को हमने बड़े धाव से दौड़ कर पकड़ा, जबकि हमारे अपने साहित्य में किसी भी प्रगतिवाद से सौगुनी गतिराशमी प्रवृत्तियाँ पनप रही थी।”<sup>१</sup> प्रगतिवाद के ‘विदेशों की उतरन’ होने का प्रमाण है उसका मार्क्सवादी दृष्टिकोण। डॉ० भारती ‘हड़ अर्थों में’ उस धारा विशेष को प्रगतिवाद कहते हैं, “जो मार्क्सवादी जीवन-दर्शन के अनुसार साहित्य के लिए निर्देशित की गयी है।”<sup>२</sup>

इस तर्क-पद्धति का अन्तर्विरोध उस समय उजागर होता है जब प्रगतिशील साहित्य की व्याख्या उसकी यथार्थवादी आधारभूमि के सन्दर्भ में की जाती है। यथार्थवाद और प्रगतिवाद की “हिन्दी साहित्य कोश” की व्याख्या से इस अन्तर्विरोध को आसानी से समझा जा सकता है।

कोश में यथार्थवाद की व्याख्या पर इस प्रकार है “यथार्थवाद जीवन की समस्त परिस्थितियों के प्रति ईमानदारी का दावा करते हुए भी प्रायः सर्वत्र मनुष्य की हीनताओं तथा कुरूपताओं का विमर्श करता है।” यथार्थवाद की कपती और करती का अन्तर दिखाने के बाद निम्न है, “यथार्थवाद गुधारक साहित्य का प्रथम अस्त है। किसी भी सामाजिक स्थिति के प्रति विश्लेषण करते समय साहित्यकार उसका यथार्थवादी चित्र उद्घोषित करता है।” और “यथार्थवाद का हिन्दी साहित्य में प्रथम विभाग प्रगतिवाद के माध्यम से हुआ।”<sup>३</sup>

यदि हमी व्याख्या को सामाजिक मान लिया जाय तो भी हिन्दी साहित्य में यथार्थवाद अर्थात् प्रगतिवाद अगर पूरे हिन्दुस्तान में नहीं तो कम-से-कम हिन्दी प्रदेश में गुधार के ध्येय में प्रेरित होकर उमगी हीनताओं, कुरूपताओं को उद्घाटित करने वाला साहित्य हुआ। यह एकांगी भले हो, विदेशी नहीं है। आश्चर्य तब होता है जब हमी कोश में ‘प्रगतिवाद’ की जानकारी हम इन शब्दों में पाते हैं “भारतीय जीवन में प्रगतिवाद अनुभूतियों के स्तर पर देत-काम और तम-नामयिक यथार्थ की अव-हेतना करता है।”<sup>४</sup> अनर्थक हम बात का घण्टन करते हुए कि प्रगतिवाद में

१. ‘प्रगतिवाद : एक समीक्षा’, पृ० १४।

२. वही, पृ० ७।

३. ‘हिन्दी साहित्य कोश’, पृ० १११।

४. वही, पृ० १११।

प्रगतिशील हिन्दी कविता : एक संक्षिप्त पृष्ठभूमि : ११४

यथार्थवाद का विकास है, यहाँ स्पष्ट कर दिया गया है कि "प्रगतिवाद केवल एक अयथार्थवादी भावधारामात्र है।"

कहने की जरूरत नहीं कि इस प्रकार की पूर्वाग्रह प्रेरित आलोचनाओं से न किसी साहित्य को समझने में मदद मिलती है और न साहित्यालोचन के विकास में। बल्कि ऐसी आलोचनाएँ अपनी आन्तरिक असंगतियों और परस्पर-विरोधी स्थापनाओं के कारण स्वयं अपनी वस्तुनिष्ठता के प्रति गहरा सन्देह उत्पन्न करती हैं।

यथार्थवादी कला हीनताओं और कुरूपताओं का चित्रण करती है, लेकिन वह केवल इतना ही नहीं करती। उसकी मुख्य शक्ति इस बात में निहित है कि वह मनुष्य को देश-कालगत दुःशफलक पर रख कर सामाजिक अन्तर्विरोधों की व्याख्या की अन्तर्दृष्टि प्रदान करती है। यथार्थवादी आधारभूमि पर अधिष्ठित प्रगतिवाद के लिए वह सर्वथा स्वाभाविक है कि वह सामाजिक विस्लेषण, अर्थात् सामाजिक परिप्रेक्ष्य में मनुष्य के अध्ययन और चित्रण पर बल दे।

यदि हम प्रगतिशील साहित्य के जन्म से पूर्व की सामाजिक और सांस्कृतिक पृष्ठभूमि पर एक दृष्टि डालें तो स्पष्ट होगा कि सामाजिक यथार्थ की कला में व्यापक स्तर पर अभिव्यक्ति मिलने लगी थी। छायावादी कल्पना और भावुकता अपनी उड़ान में जमीन से इतनी दूर जा पहुँची थी कि उसे जीवन का स्पन्दन मिसना बन्द हो गया था। दूसरी ओर समाज में उभरती हुई श्रमजीवी जनता की नयी वास्तविकताएँ साहित्य में व्यक्त होने लगी थी। भारतेन्दु-युग में साम्राज्यवाद-विरोधी यथार्थवादी परम्परा गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही', रामेश्वर 'करुण', छैनबिहारी दीक्षित 'कण्टक', रामबिहारी शुक्ल 'तरल', जगदम्बाप्रसाद मिश्र 'हिलेरी' आदि कवियों में विरसित होकर समाजवादी रसान ग्रहण कर रही थी। इनकी कविताओं में साम्राज्यवाद, पूँजीवाद और सामन्तवाद के तिहरे शोषण का विरोध और श्रमिक वर्ग की आस्था से दीप्त सर्वहारा क्रान्ति का स्वप्न विद्यमान है। जो छायावादी कवि जमीन त्याग कर कल्पना-लोक में नहीं जा बसे थे उन्होंने जीवन की ज्वलन्त वास्तविकताओं को बाँधी दी। जिन कवियों ने कल्पना के आकाश से उतरकर धरती के शुरुदुरे यथार्थ को देखा उन्होंने 'युगान्त' की घोषणा की।

भारत में प्रगतिवाद के जन्म के समय अंग्रेजों का उपनिवेशवादी शासन था। ब्रिटिश के नेतृत्व में राष्ट्रभंगी स्वधीनता संघर्ष अधिकाधिक निर्धन रूप सेता जा रहा था। सभी के सामने मुख्य प्रश्न था ब्रिटिश साम्राज्यवाद से भारत की मुक्ति। जिन इन सभी स्वाधीनता प्रेमी शक्तियों का प्रमुख संगठन थी। लेकिन उनके

पीछे साम-बन्द सभी शक्तियों क्रान्ति की पसधर नहीं थी। काँग्रेस के पीछे बड़े पैमाने पर मजदूर-किसान अवश्य थे, लेकिन उसका नेतृत्व क्रान्तिकारियों के हाथ में न होकर पूँजीवादियों के हाथ में था। भारतीय पूँजीपति वर्ग मुख्यतः उत्पादन करने वाला पूँजीपति वर्ग है। उत्पादक प्रकृति के पूँजीपति वर्ग को अपना माल बेचने के लिए बाजार की जरूरत होती है। इसलिए भारत को अपनी मण्डी बना कर रखने वाले अंग्रेजों से उसके हितों का टकराव स्वाभाविक था। किन्तु श्रम और सम्पत्ति के जन्मजात विरोध के कारण उसके हित मजदूर-किसान से भी टकराते थे। फलतः काँग्रेसी स्वाधीनता की बहुत बड़ी सीमाएँ थीं। वह अंग्रेजों से उसी हद तक टकराना चाहती थी जिस हद तक मजदूर-किसानों के वर्ग-संघर्ष को कायू में रखने के लिए समझौते की गुञ्जाइश बनी रहे। यही कारण था कि सन् ४७ की आजादी ने जहाँ एक तरफ पूँजीपतियों-जर्मोंदारों के हाथ में शासन-सत्ता सौंप दी वहीं दूसरी ओर जनता के जागरूक वर्ग-संघर्ष को नियन्त्रण में रखने के ध्येय से ब्रिटिश साम्राज्यवाद के कामनवेल्थ में रहने का "समझौता" भी किया।

कम्युनिस्ट पार्टी काँग्रेस के इस दुर्मुहें चरित्र को समझती थी। उसने जिस आजादी की रूपरेखा प्रस्तुत की उसमें अंग्रेजी साम्राज्यवाद के साथ-साथ पूँजीवादी और सामन्ती शोषकों से भी जनता की मुक्ति निहित थी। अंग्रेज इस बात को बघूँची समझते थे कि मजदूर वर्ग और उनकी विचारधारा—मार्क्सवाद—ही साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष को निर्णायक रूप दे सकते हैं। वे यह देख रहे थे कि भारतीय जीवन में मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव तेजी से बढ़ रहा है। कम्युनिस्ट पार्टी ही नहीं, काँग्रेस सामाजवादी पार्टी भी यह स्वीकार करने लगी थी कि "मार्क्सवाद ही साम्राज्यवाद-विरोधी शक्तियों को उनके अन्तिम ध्येय तक पहुँचा सकता है।"<sup>१</sup> इसके अतिरिक्त 'हम', 'जागरण', 'विश्वमित्र', 'आज' आदि अनेक पत्र-पत्रिकाओं में अमध्य सेधक अपने-अपने तरीके से समाजवाद, साम्यवाद, मार्क्सवाद आदि के महत्व पर प्रकाश डाल रहे थे।

मार्क्सवादी विचारधारा के इस व्यापक प्रभाव से जनता की साम्राज्यवाद-विरोधी भावना के साथ-साथ इस बात का भी पता चलता है कि लोग मार्क्सवाद की ही गुंमंत साम्राज्यवाद-विरोधी विचारधारा के रूप में ग्रहण कर रहे थे। फलतः अंग्रेजों ने बन्दिनों का दौरा शुरू कर दिया। कम्युनिस्ट-विरोधी अभियान में तेजी आयी और सन् ३४ में कम्युनिस्ट पार्टी पर कानूनी प्रतिबन्ध लगा दिया गया। 'हम', 'जागरण' आदि से १९३२ में जमानत माँगी गयी और 'आज' बन्द कर दिया गया।

१९२० से '३४ के चार-पाँच वर्षों में ३४८ पत्र-पत्रिकाओं के प्रकाशन पर पाबन्दी लगायी गयी।<sup>१</sup> इन सब बन्दिशों का कारण बताया गया—राजद्रोह। कम्युनिस्टों का ही नहीं, इन पत्र-पत्रिकाओं का भी 'राजद्रोह' यह था कि वे स्वराज का पक्ष लेती थी, राष्ट्रीय स्वाधीनता के अलावा इनमें से अनेक अक्सर किसानों की मुक्ति, नव-जागरण, समाजवाद आदि विषयों की चर्चा करते थे।

इन तथ्यों से प्रगतिशील साहित्य की साम्राज्यवाद-विरोधी अन्तर्वस्तु का पता चलता है। साम्राज्यवाद-विरोधी मोर्चे के रूप में जिस तरह राजनीति के मंच पर काँग्रेस के इर्द-गिर्द विभिन्न विचारों और प्रवृत्तियों के लोग एकजुट हुए, उसी तरह साहित्य के मंच पर प्रगतिशील लेखक संघ के इर्द-गिर्द व्यापक मोर्चा तैयार हुआ। दोनों में मूलभूत अंतर यह था कि प्रगतिशील लेखक संघ की विचारधारा मुधारवादी या पूँजीवादी काँग्रेसी नेतृत्व की विचारधारा से भिन्न थी।

प्रगतिशील सौन्दर्य-चिन्तन में साहित्य को 'जीवन की समीक्षा' और 'जीवन का पुनः सृजन' माना गया है। समसामयिक भारतीय जीवन की ऐतिहासिक प्रक्रियाओं के प्रति प्रगतिशील साहित्य उदासीन रहता, इसकी कल्पना भी नहीं की जा सकती। प्रगतिशील लेखक संघ में जो राष्ट्रवादी, जनवादी और मार्क्सवादी लेखक आये उनकी रचनाओं में साम्राज्यवाद-विरोधी राजनीतिक चेतना अत्यन्त प्रचरता से विद्यमान है। प्रगतिवाद के इस राजनीतिक स्वर से चौक कर कुछ 'महं अन्तर्गुहा-वासी' लेखक उसे एक राजनीतिक बिस्सा घोषित करते हैं।<sup>२</sup> लेकिन वे यह भूल जाते हैं कि प्रगतिवाद के राजनीतिक स्वर का सबसे बड़ा कारण या समकालीन राजनीतिक पुनर्जागरण। डॉ० नामवर सिंह के शब्दों में, "सामान्य लोगों के जीवन में राजनीति का तथा राजनीति में सामान्य लोगों का ऐसा प्रवेश पहली बार हुआ था।"<sup>३</sup> इस राष्ट्रवादी राजनीतिक पुनर्जागरण के समय विकसित प्रगतिवाद के काव्य-भूत्यों पर राजनीति का गहरा असर पड़ना स्वाभाविक था।

काँग्रेस और कम्युनिस्ट पार्टी की आजादी की परिवर्तनशीलताओं में जो मौनिक अन्तर था वह आजादी के बाद और तीव्र होकर उभरा। आजादी से पहले तरह-तरह की समाजोन्मुख प्रवृत्तियों के रचनाकार प्रगतिशील साहित्य के मंच पर एकत्रित थे। विभिन्न समाजोन्मुख प्रवृत्तियों का संगम होने के नाते प्रगतिवाद में "विविधता और वर्ग-चेतना के अनेक रूपों और स्तरों का होना

१. 'भारतीय राष्ट्रीय कांग्रेस का इतिहास', खण्ड २, पृ० १६७।

२. 'आधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० १२१।

३. 'आधुनिक हिन्दी साहित्य की प्रवृत्तियाँ', पृ० ७७।

उसके विभिन्न तत्त्वों में सहयोग और संघर्ष का होना भी स्वाभाविक था।<sup>१</sup> किन्तु इन सब अन्तर्विरोधों के बावजूद उनमें सहमति का एक मुद्दा था—ब्रिटिश शासन से संघर्ष। जब भारतीय नेता गद्दी पर आ बैठे सब ब्रिटिश शासक बने गये और राष्ट्र के अपने अन्तर्विरोध उजागर होने लगे। रामराज का स्वप्न दिखाने वाली काँग्रेस ने जनता के गणधर्मों का दमन आरम्भ कर दिया। आकांक्षाओं और उपलब्धियों के इस भयंकर अन्तर्विरोध ने जनता में व्यापक असन्तोष और मोहभंग पैदा किया।

प्रगतिशीलों में जो मार्क्सवादी थे उन्होंने साजादी के दमनकारी परिसर को उद्घाटित किया। जो अन्य प्रेरणाओं से प्रगतिवाद के नजदीक आये थे वे उससे अलग होने लगे। उन दिनों को याद करते हुए अज्ञेय ने लिखा—

“आरम्भ में प्रगतिशील लेखक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे जिन्हें आपस में मिलाने वाली भावना वस्तुस्थिति के प्रति एक समझ की भावना थी।... किन्तु क्रमशः प्रगतिशील अन्दोलन में ‘शोष’ का स्थान ‘बाद’ ने ले लिया। जिसके नाम और प्रतिष्ठा के आधार पर प्रगतिशील लेखक संघ संगठित हुआ और पनपता रहा, वे एक-एक कर उससे अलग हो गये या अलग कर दिये गये।”<sup>२</sup>

श्री सद्मीनान्त वर्मा की नजर में प्रगतिवाद के सर्वव्यापी प्रभाव का कारण इसका है।

“हिन्दी साहित्य में कम्युनिस्ट पार्टी के साहित्यिक दल प्रगतिशील लेखक संघ ने हम वहाँ तक ऐसा आन्दोलन चलाया था जिसके परिणामस्वरूप हिन्दी के अनेक साहित्यकारों के लिए यह आवश्यक हो गया है कि वह अपने को प्रमाणित करने के लिए किसी-न-किसी रूप में प्रगतिशील-लोक संघ में अपना सम्बन्ध स्थापित कर लें। इस भाग-दौड़ में छोटे-बड़े सभी शामिल थे। वहाँ तक कि पत, निरामा, महादेवी वर्मा भी हममें मड़ो बच सके। प्रगतिशील लेखक संघ के पास ‘हंग’, ‘नया साहित्य’, ‘जनयुग’, ‘बीणा’, ‘वसुधा’ आदि अनेक पत्रिकाएँ थी जिनके माध्यम से लेखकों का प्रचार-प्रसार तो होता ही था, गाय ही, उनको साहित्यिक प्रतिष्ठा भी मिलती थी।”<sup>३</sup>

१. चन्द्रबनी मिह्र : ‘प्रगतिवाद : पुनर्मुस्थापन और नयी दिशा’ शीर्षक संग (रवा-धीनगा, बमरसा, मयम्बर, १९७६)।

२. ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’, पृ० ३२।

३. ‘हिन्दी साहित्य के निरुद्ध योग कर्ष’, ‘वसुधा’, जून, १९६७।

ये छोटे-बड़े लेखक प्रगतिवाद से वस्तुस्थिति के प्रति सन्देह की भावना से जुड़े या प्रचार-स्तर और साहित्यिक प्रतिष्ठा की लालसा से, यह अलग बात है। उसके इस जुड़ाव का मुख्य कारण था प्रगतिशील लेखक संघ द्वारा चलाया गया आन्दोलन जिसने गैर-मावसवादियों को भी उससे जुड़ने पर विवश कर दिया। जो लेखक बाद में प्रगतिवाद से अलग हो गये और साहित्य की दूसरी धाराएँ प्रवाहित करने लगे वे भी एक समय समाजवाद के साथ थे। जब तक भारतीय जनता का मुख्य संघर्ष अंग्रेज से था, भारतीय पूँजीपतियों से नहीं, तब तक तो ये लेखक उग्र समाजवादी थे। लेकिन "सन् ४७ के बाद जब समाजवाद के लिए संघर्ष करने का समय आया, तब वे सरकार या पूँजीपतियों के संस्थानों से चिपक गये।"<sup>१</sup> प्रगतिशील मूल्य भारतीय जीवन में गहराई तक रसे-बसे थे इसलिए ये लेखक भी अपनी-अपनी विचारधाराओं को सच्ची प्रगतिशीलता बता कर प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न करते थे।

इस स्थिति में यह निदिष्ट करना आवश्यक हो गया कि प्रगतिशील मूल्यों की कमी कौसी है? ऐतिहासिक सन्दर्भों में 'रूढ़ि' और 'प्रगति' का विवेचन करते हुए भाषार्थ हजारीप्रसाद द्विवेदी ने "जीवन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध" रखने और "मनुष्यता की भ्रमणति में सहायक" बनने को प्रगतिशीलता का आधार माना।<sup>२</sup> जीवन का धार्मिक विकासशील है, इसलिए पुरानी व्यवस्थाएँ जब अपनी सृजनात्मक सम्भावनाएँ खो बैठती हैं तो उनसे जुड़े मूल्य भी रूढ़ि में बदल जाते हैं।

अपनी बात स्पष्ट करते हुए द्विवेदी जी ने दुष्मन्त और शकुन्तला के प्रेम का उदाहरण दिया। दुष्मन्त और शकुन्तला का प्रेम वैयक्तिक है। किन्तु उसका दूसरा घरातल सामाजिक विधान से टकराता है। दुष्मन्त धार्मिक है शकुन्तला ब्राह्मण। सामाजिक विधान उनके प्रेम को अनुमति नहीं देता। स्त्री-पुरुष का अनुराग सनातन है, जाति-धर्म की सीमाएँ और इस कारण स्त्री-पुरुष का मिल न पाना समाज-स्थिति से जुड़ा है। ऐसा सदैव नहीं रहेगा।

संक्षेप में, व्यक्ति और व्यक्ति के सम्बन्ध के दो घरातल हैं। पहला वैयक्तिक जो काफी हद तक देश-काल का अतिव्रमण करता है। दूसरा सामाजिक जो सामाजिक विधान से जुड़ा है। पहला घरातल आसानी में नहीं बदलता। दूसरा घरातल समाज के साथ बदलता रहता है। प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्यों में इन दोनों घरातलों को, इनके बीच होनेवाले गतिशील द्वन्द्व को स्वीकार किया जाता है। द्विवेदी जी जड़ीभूत वास्तविकता को 'रूढ़ि' मानते हैं और उनके स्थान पर गतिशील जीवन धारण का पक्ष

१. 'निराशा की साहित्य साधना', भाग १, पृ० १६३।

२. 'संघर्ष', २५ अप्रैल, १९३८, पृ० ७।

उसके विभिन्न तत्त्वों में सहयोग और संपर्क का होना भी स्वाभाविक था।<sup>१</sup> किन्तु इन सब अन्तर्विरोधों के बावजूद उनमें सहमति का एक मुद्दा था—ब्रिटिश शासन से संपर्क। जब भारतीय नेता बन्दी पर आ बैठे तब ब्रिटिश शासक बसे गये और राष्ट्र के अपने अन्तर्विरोध उजागर होने लगे। रामराज का स्वप्न दिखाने वाली काँग्रेस ने जनता के गण्यों का दमन आरम्भ कर दिया। आकाशवाणी और उपलब्धियों के इस भयंकर अन्तर्विरोध ने जनता में व्यापक असन्तोष और मोहभंग पैदा किया।

प्रगतिशीलों में जो मार्क्सवादी थे उन्होंने आजादी के दमनकारी चरित्र को उद्घाटित किया। जो अन्य प्रेरणाओं से प्रगतिवाद के नजदीक आये थे वे उससे अलग होने लगे। उन दिनों की याद करते हुए अक्षय ने लिखा—

“आरम्भ में प्रगतिशील सेवक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे जिन्हें आपस में मिलाने वाली भावना वस्तुस्थिति के प्रति एक सम्यक् दृष्टि की भावना थी।”<sup>२</sup> किन्तु कमजोर प्रगतिशील अन्दोलन में ‘शोष’ का स्थान ‘वाद’ ने ले लिया। जिसके नाम और प्रतिष्ठा के आधार पर प्रगतिशील सेवक संघ गठित हुआ और पनपता रहा, मैं एक-एक कर उसमें असह हो गये या अलग कर दिये गये।<sup>३</sup>

धी लक्ष्मीकान्त वर्मा की नजर में प्रगतिवाद के संबंधवादी प्रभाव का कारण दूसरा है।

“हिन्दी साहित्य में कम्युनिस्ट पार्टी के साहित्यिक दल प्रगतिशील सेवक संघ ने हम वहाँ तक आगे आन्दोलन चलाया था जिनके परिणामस्वरूप हिन्दी के अनेक साहित्यकारों के लिए यह आवश्यक हो गया है कि वह अपने को प्रमाणित करने के लिए किसी-न-किसी रूप से प्रगतिशील-सेवक संघ से अपना सम्बन्ध स्थापित कर लें। इस भाग-दौड़ में छोटे-बड़े सभी शामिल थे। यहाँ तक कि पन, निराला, महादेवी वर्मा भी हमसे नहीं बच सके। प्रगतिशील सेवक संघ के पास ‘हंस’, ‘नया साहित्य’, ‘जनयुग’, ‘वीणा’, ‘बगुछा’ आदि अनेक पत्रिकाएँ थी जिनके माध्यम से सेवकों का प्रचार-प्रसार तो होता ही था, गाथा ही, उनकी साहित्यिक प्रतिष्ठा भी दिमनी थी।”<sup>४</sup>

१. पद्मवती मिश्र : ‘प्रगतिवाद : पुनर्मूल्यांकन और नयी दिशा’ शीघ्र से (स्वाधीनता, जनवरी, नवम्बर, १९७६)।
२. ‘आधुनिक हिन्दी साहित्य’, पृ० ३२।
३. ‘हिन्दी साहित्य के निरुद्ध बीज बर्फ’, ‘वसुधा’, जून, १९६७।

ये छोटे-बड़े लेखक प्रगतिवाद से वस्तुस्थिति के प्रति सन्देह की भावना से जुड़े या प्रचार-स्तर और साहित्यिक प्रतिष्ठा की साखसा से, यह अलग बात है। उसके इस जुड़ाव का मुख्य कारण या प्रगतिशील लेखक संघ द्वारा चलाया गया आन्दोलन जितने गैर-माकसदादियों को भी उससे जुड़ने पर विवश कर दिया। जो लेखक बाद में प्रगतिवाद से अलग हो गये और साहित्य की दूसरी धाराएँ प्रवाहित करने संगे वे भी एक समय समाजवाद के साथ थे। जब तक भारतीय जनता का मुख्य सपना अंग्रेज से था, भारतीय पूँजीपतियों से नहीं, तब तक तो ये लेखक उग्र समाजवादी थे। लेकिन "सन्" ४७ के बाद जब समाजवाद के लिए सपना करने का समय आया, तब वे सरकार या पूँजीपतियों के सस्यानों से बिपक गये।<sup>१</sup> प्रगतिशील मूल्य भारतीय जीवन में गहराई तक रमे-बसे थे इसलिए ये लेखक भी अपनी-अपनी विचारधाराओं को सच्ची प्रगतिशीलता बता कर प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न करते थे।

इस स्थिति में यह निदिष्ट करना आवश्यक हो गया कि प्रगतिशील मूल्यों की कसौटी क्या है? ऐतिहासिक सन्दर्भों में 'रुढ़ि' और 'प्रगति' का विवेचन करते हुए भाषार्थे हजारीप्रसाद द्विवेदी ने "जीवन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध" रखने और "मनुष्यता की अप्रगति में सहायक" बनने को प्रगतिशीलता का आधार माना।<sup>२</sup> जीवन का चरित विकासशील है, इसलिए पुरानी अवस्थाएँ जब अपनी गूँजनात्मक सम्भावनाएँ खो बैठती हैं तो उनमें जुड़े मूल्य भी रुढ़ि में बदल जाते हैं।

अपनी बात स्पष्ट करते हुए द्विवेदी जी ने दुष्पन्त और शकुन्तला के प्रेम का उदाहरण दिया। दुष्पन्त और शकुन्तला का प्रेम वैयक्तिक है। किन्तु उसका दूसरा घरातल सामाजिक विधान से टकराता है। दुष्पन्त क्षत्रिय है शकुन्तला ब्राह्मण। सामाजिक विधान उनके प्रेम को अनुमति नहीं देता। स्त्री-पुरुष का अनुराग मनातल है, जाति-धर्म की सीमाएँ और इस कारण स्त्री-पुरुष का मिल न पाना सामाज-स्थिति से जुड़ा है। ऐसा सदैव नहीं रहेगा।

संक्षेप में, व्यक्ति और व्यक्ति के सम्बन्ध के दो घरातल हैं। पहला वैयक्तिक जो बाकी हृद तक देश-काल का अतिव्रमण करता है। दूसरा सामाजिक जो सामाजिक विधान से जुड़ा है। पहला घरातल आसानी से नहीं बदलता। दूसरा घरातल समाज के साथ बदलता रहता है। प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्यों में इन दोनों घरातलों को, इनके बीच होनेवाले गतिमोल द्वन्द्व को स्वीकार किया जाता है। द्विवेदी जी जदीमून पाम्प-विज्ञता को 'रुढ़ि' मानते हैं और उनके स्थान पर गतिशील जीवन द्वादर्य का पक्ष

१. 'निरामा की साहित्य साधना', भाग १, पृ० १६३।

२. 'संक्षेप', २१ अर्द्ध, १६३८, पृ० ७।

उमड़े विभिन्न तहशों में सहयोग और संपर्क का होना भी स्वाभाविक था।<sup>१</sup> किन्तु इन सब अन्तर्विरोधों के बावजूद उनमें सहमति का एक मुद्दा था—ब्रिटिश शासन से संपर्क। जब भारतीय नेता गद्दी पर आ बैठे तब ब्रिटिश शासक चले गये और राष्ट्र के धरने अन्तर्विरोध उजागर होने लगे। रामराज का स्थान दिधाने वाली काँग्रेस ने जनता के सपनों का दमन आरम्भ कर दिया। आकाशवाणी और उपलब्धियों के इस भयंकर अन्तर्विरोध ने जनता में व्यापक अमनोप और मोहभंग पैदा किया।

प्रगतिशीलों में जो मार्क्सवादी थे उन्होंने आजादी के दमनकारी चरित्र को उद्घाटित किया। जो अन्य प्रेरणाओं में प्रगतिवाद के नजदीक आये थे वे उसमें भलग होने लगे। उन दिनों को याद करते हुए अश्वेय ने लिखा—

"आरम्भ में प्रगतिशील लेखक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे जिन्हें आपस में मिमाने वाली भावना बहुस्थिति के प्रति एक मन्देह की भावना थी। "किन्तु क्रमशः प्रगतिशील मन्दोलन में 'शोष' का स्थान 'वाद' ने ले लिया। जिनके नाम और प्रतिष्ठा के आधार पर प्रगतिशील लेखक संघ गठित हुआ और पनपना रहा, वे एक-एक कर उसमें अलग हो गये या अलग कर दिये गये।"<sup>२</sup>

धी लक्ष्मीवान्त धर्मों की मज्जर में प्रगतिवाद के संबंधवादी प्रभाव का कारण दूसरा है।

"हिन्दी साहित्य में कम्युनिस्ट पार्टी के साहित्यिक दल प्रगतिशील लेखक संघ ने दस वर्षों तक ऐसा आन्दोलन चलाया था जिनके परिणामस्वरूप हिन्दी के अनेक साहित्यकारों के लिए यह आवश्यक हो गया है कि वह अपने को प्रमाणित करने के लिए बिग्रीन-बिग्रीन रूप में प्रगतिशील-लोगिक संघ में अपना सम्बन्ध स्थापित कर लें। इस भाग-दौड़ में छोटे-बड़े सभी शामिल थे। यहाँ तक कि पद्म, निरामा, महादेवी वर्मा भी इसमें नही बच सके। प्रगतिशील लेखक संघ के पास 'हंग', 'नया साहित्य', 'जनयुग', 'वीणा', 'बगुछा' आदि अनेक पत्रिकाएँ थी जिनके माध्यम से लेखकों का प्रचार-प्रसार हो होता हो या, नाथ ही, उनको साहित्यिक प्रतिष्ठा भी मिलनी थी।"<sup>३</sup>

१. बालकृष्ण मिश्र : 'प्रगतिवाद : पुनर्मुद्रांकन और नयी दिशा' काँग्रेस लेख (स्वा-धीनता, कमलका, नवम्बर, १९७६)।
२. 'कम्युनिस्ट हिन्दी साहित्य', पृ० ३२।
३. 'हिन्दी साहित्य के रिच्छे बीज बर', 'कहना', जून, १९६७।

ये छोटे-बड़े लेखक प्रगतिवाद से वस्तुस्थिति के प्रति सन्देह की भावना से जुड़े या प्रचार-स्तर और साहित्यिक प्रतिष्ठा की सालसा से, यह अलग बात है। उसके इस जुड़ाव का मुख्य कारण था प्रगतिशील लेखक संघ द्वारा चलाया गया आन्दोलन जिसने गैर-मावतवादियों को भी उससे जुड़ने पर विवश कर दिया। जो लेखक बाद में प्रगतिवाद से अलग हो गये और साहित्य की दूसरी धाराएँ प्रवाहित करने लगे वे भी एक समय समाजवाद के साथ थे। जब तक भारतीय जनता का मुख्य संपर्क अंग्रेज से था, भारतीय पूँजीपतियों से नहीं, तब तक तो वे लेखक उग्र समाजवादी थे। लेकिन "सन ४७ के बाद जब समाजवाद के लिए संपर्क करने का समय आया, तब वे सरकार या पूँजीपतियों के सस्यानों से चिपक गये।"<sup>१</sup> प्रगतिशील मूल्य भारतीय जीवन में गहराई तक रमे-बसे थे इसलिए ये लेखक भी अपनी-अपनी विचारधाराओं को सच्ची प्रगतिशीलता बता कर प्रतिष्ठित करने का प्रयत्न करते थे।

इस स्थिति में यह निर्दिष्ट करना आवश्यक हो गया कि प्रगतिशील मूल्यों की कसौटी क्या है? ऐतिहासिक सन्दर्भों में 'रूढ़ि' और 'प्रगति' का विवेचन करते हुए आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी ने "जीवन से प्रत्यक्ष सम्बन्ध" रखने और "मनुष्यता की अप्रगति में सहायक" बनने को प्रगतिशीलता का आधार माना।<sup>२</sup> जीवन का चरित्र विकासशील है, इसलिए पुरानी व्यवस्थाएँ जब अपनी सृजनात्मक सम्भावनाएँ खो बैठती हैं तो उनसे जुड़े मूल्य भी रूढ़ि में बदल जाते हैं।

अपनी बात स्पष्ट करते हुए द्विवेदी जी ने दुष्यन्त और शकुन्तला के प्रेम का उदाहरण दिया। दुष्यन्त और शकुन्तला का प्रेम वैयक्तिक है। किन्तु उसका दूसरा धरातल सामाजिक विधान से टकराता है। दुष्यन्त क्षत्रिय है शकुन्तला ब्राह्मण। सामाजिक विधान उनके प्रेम को अनुमति नहीं देता। स्त्री-पुरुष का अनुराग सनातन है, जाति-धर्म की सीमाएँ और इस कारण स्त्री-पुरुष का मिल न पाना समाज-स्थिति में जुड़ा है। ऐसा सदैव नहीं रहेगा।

संक्षेप में, व्यक्ति और व्यक्ति के सम्बन्ध के दो धरातल हैं। पहला वैयक्तिक जो काफी हद तक देग-काल का अतिक्रमण करता है। दूसरा सामाजिक जो सामाजिक विधान से जुड़ा है। पहला धरातल आसानो से नहीं बदलता। दूसरा धरातल समाज के साथ बदलता रहता है। प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्यों में इन दोनों धरातलों को, इनके बीच होनेवाले गतिशील टकराव को स्वीकार किया जाता है। द्विवेदी जी जड़ीफून वास्तु-विज्ञान को 'रूढ़ि' मानते हैं और उनके स्थान पर गतिशील जीवन दायें का पक्ष

१. 'निरामा की साहित्य साधना', भाग १, पृ० २६३।

२. 'संक्षेप', २५ अंश, १९३८, पृ० ७।

लेने को 'प्रगति'। जीवन के प्रदमन सम्पर्क द्वारा न केवल 'प्रतिगमन' को रोकना बल्कि अप्रगति में सहायक होना प्रगतिशीलता की कमीटी है।

जो बना इन अप्रगति में, नयी वास्तविकताओं से उत्पन्न नये मूल्यों की प्रतिष्ठा में सक्षम सहायता नहीं करती वह 'प्रतिगामी' होती है। यह 'प्रतिगमन' अनीत प्रेम में भी व्यक्त हो सकता है और यथार्थनिवाद में भी।

अनीत प्रेम के दो कारण हैं। पहला, वर्तमान की-सी अनुभूति-समयता न होने से अनीत की जटिलताओं की ओर ध्यान नहीं जाता। और दूसरा, अनीत के वर्णन में आनन्द तो मिलता है लेकिन उसके प्रति कोई जवाबदेही नहीं रहती। अतः अनीत प्रेम दायित्वहीन पलायन-वृत्ति का ही एक रूप है।

इसमें निम्न, यथार्थनिवादी विचारधाराएँ अनीतपथी रुढ़िवाद का विरोध करती हैं, लेकिन जीवन की अप्रगति में सहायक होने को भी अनुचित ठहराती हैं। वर्तमान की स्वीकृति को ही मानववादी मूल्य बताते हुए डॉ० धर्मवीर भारती कहते हैं।

"यदि हम" भविष्य के किसी अदृश्य वर्गहीन समाज की स्थापना के नाम पर मानववादी मूल्यों का तिरस्कार करते हैं तो हम प्रगति की आत्मा को आन्तरिक रूप से पराजित करके एक प्रकार के नये भाग्यवाद को प्रथम देते हैं।"<sup>१</sup>

तार्किक यह है कि वर्गहीन समाज की स्थापना भविष्य के कर्म में है। कल किमने देया है? कर्म की बात सोचना प्रगति को पराजित करना और भाग्यवाद को बढ़ाना है। मनुष्य मानववादी मूल्य भविष्य के बारे में नहीं सोचना। कुछ वर्तमान में निष्पन्न रहने वाली प्रगति की यह 'आन्तरिक आत्मा' जिस यथार्थनिवादी और व्यक्तिवाद को जन्म देती है उसका भ्रम कर्मस्थ है मानसवाद-विरोध। इसीलिए सत्यजीवानन्द बर्मा "मानसवाद के विरोध में व्यक्तिनिष्ठता पर जोर" देते हैं।<sup>२</sup>

मानसवाद व्यक्ति-निष्ठता और यथार्थनिष्ठता की स्वीकृति मात्र को प्रगति, मानव मूल्य और दायित्व-बोध मानने में इन्कार करती है। सभी अनीतपथी अप्रगति यथार्थनिवादी विचारधाराएँ अनुभव के दायित्व, पुरस्कार और तार्किक में गंभीर उपाय करती हैं। मानसवाद में उनका यह रुढ़िवादी विरोध है। मानसवाद मनुष्य को काल-प्रवाह में पतित, पशु, विषम, अधिमान मानने के पुराने गन्ध,

१. 'ललित की लदी मर्मांग', 'आलोचना', अद्वैत, १९४४।

२. 'अनीत कविता के प्रतिमान', पृ० २०।

दायित्व-बोध से युक्त और अपनी नियति में दखल दे सकने वाला प्राणी मानता है। वह भविष्य के प्रति अनास्था उत्पन्न नहीं करता। प्रगतिशील काव्य-मूल्यों की दीप्ति का कारण है जनता में, भविष्य के महान् ध्येय से प्रेरित उसके कर्म में, उसकी संगठित शक्ति में गहरे विश्वास से उसका अनुप्राणित होना।

प्रगति विरोधियों की भाँति प्रगति के साथ 'वाद' में संकीर्णता और 'शील' में व्यापकता के दर्शन करने वाले प्रगतिवादियों ने भी प्रगतिशीलता का व्यापकतम निकष प्रस्तुत करने के लिए निरपेक्षता की शरण ली। श्री गिवदान सिंह चौहान ने प्रगतिवाद को मात्र तुल्यवन्दी और नारेबाजी का साहित्य कहा। उन्होंने जिस निरपेक्ष युग-सत्य और जीवन-व्यर्थ को प्रगति का आधार कहा वह ममसामयिक युग और जीवन ने भूल गया।<sup>१</sup> ऐसा कौन-सा जीवन-व्यर्थ सम्भव है इसका उल्लेख उन्होंने नहीं किया। प्रगतिशीलों की इस तरह की निरपेक्षता-वादी धारणाओं का खण्डन करते हुए डॉ० रामबिलास शर्मा ने सर्वथा उचित कहा है कि "युग जीवन की वास्तविकता अछूट इकाई नहीं है।" कोई युग भी सत्य-द्वन्द्व से परे नहीं होता। आज के युग का सत्य है, एक तरफ जनता साम्राज्यवाद से मुक्ति के लिए संघर्ष कर रही है, दूसरी तरफ साम्राज्यवादी ताकतें और उनके हिमायती उसे दबाने और गुलाम बनाये रखने की कोशिश कर रही हैं। इस द्वन्द्व में कलाकार किसी अद्वैत युग-सत्य का सहारा न लेकर जनता या उसके विरोधियों का पक्ष लेता है। इसलिए स्वभावतः प्रगतिशील न होकर उसे युग-विशेष और समाज-विशेष के संघर्ष में जनता का पक्ष लेने पर ही प्रगतिशील कहा जा सकता है।"<sup>२</sup>

अर्थात्, मुक्ति के लिए संघर्षरत जनता का पक्ष लेने पर ही कला प्रगतिशील होती है। यह मुक्ति सभी प्रकार के शोषण से मुक्ति का पर्याय है। प्रगतिशील अर्थों में जनता "अपने शरीर या दिमाग से मेहनत"<sup>३</sup> करने वाली श्रमजीवी जनता है। सारी दुनिया में मेहनतकश जनता की एक बिरादरी है। जो मुट्ठी भर महाजन अपनी दीनत और शक्ति के बल पर बेमुरब्बती से मेहनत करने वालों का गून घुमते हैं, उनकी भी अखिल विश्व में एक बिरादरी है। भाई-चारे के गम्बन्ध का कारण हितों की समानता है। प्रगतिशील काव्य में इस विभाजन और भाई-चारे के अनिश्चित जाति, धर्म, रंग आदि के आधार पर किये गये दूररे विभाजनों को श्रम और भ्रामक माना गया है। सामाजिक विभाजन के बोध अटस्यता-अकल्पनीय

१. दे० 'साहित्य की समस्याएँ', पृ० २२, २४, २२.

२. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० ६१

३. प्रेमचन्द : 'महाजनी सभ्यता', ('हंस', नितम्बर, १९३६), पृ० २१

है। प्रगतिशील कविता में सटस्पता की अस्पष्ट और विभाजित सहानुभूति को विभाजित जीवन की उपज माना गया है।

अपनी परिभाषित पक्षधरता के कारण प्रगतिशील रचनाकार जीवन की गतिशील साम्यशक्तियों में सजग और सक्रिय रूप से भागीदार बनने में ही कला की मार्गदर्शक मानता है। मनुष्य के पुरुषार्थ—उसके कर्म और धर्म—में बुनियादी साम्यवाद प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्यों का सारतत्त्व है।

प्रगतिशील कविता में जनता की तरफ़दारी महाजनी समाज के ध्वंग की गहिरा घेतन में दर्शन होती है। प्रगतिशील कवियों के संगठित कार्य का यह मार्गदर्शक मूल्य है। प्रगतिशील कविता में कर्मशील मनुष्य का यह मूल्य तीन स्तरों पर दर्शन हुआ है।

एक सामाजिक और ऐतिहासिक सन्दर्भों में व्यक्ति का विश्लेषण एवं व्यक्ति और समाज के द्वन्द्वमय घातक की पहचान।

दो मनुष्य की गयी प्रतिभा का निर्माण। मनुष्य वर्तमान विसंगतियों को समझने और उन्हें ही मूल्य के रूप में स्वीकार करने की विवश (अभिप्राय) प्राणी नहीं है। वह इतिहास के सहज प्रवाह में अपनी सजग और सक्रिय भूमिका द्वारा अपनी नियति में दखल दे सकता है और अपने भविष्य की गुरु रचना कर सकता है।

तीन गहन पदार्थ-बोध, इतिहास-बोध और इनमें उत्पन्न दायित्व-बोध। यह दायित्व-बोध मनुष्य को अन्तर्मुखीता में निकाल कर समय की पुनर्निर्माण का सामना करने की प्रेरणा देता है और मनुष्य की व्यक्ति नहीं, समाज और संगठन बनाता है।



## इतिहास-बोध : सांस्कृतिक चेतना

सन् १९२० के आसपास एक तरफ छायावाद का उद्गम हो रहा था, दूसरी तरफ गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' और उनके मण्डल के अन्य कवियों के काव्य में समाजवादी विचारधारा को प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति मिल रही थी। दोनों धाराएँ साप-नाथ विकसित हो रही थी। दोनों काव्यधाराओं में कोई मूलभूत विरोध न था। दोनों की चेतना यथार्थपरक थी। यही दोनों के सह-अस्तित्व और औन्नतता का कारण था। समाजवादी विचारधारा से प्रेरित सनेही-मण्डल के कवियों में सामाजिक विषयताओं और शोषण के तिहरे — साम्राज्यवादी, पूँजीवादी, सामन्तवादी — रूपों के विरुद्ध संघर्ष की व्यवस्थित चेतना मौजूद थी। छायावाद की प्रासंगिकता का कारण भी उसकी साम्राज्य-विरोधी, सामन्त-विरोधी चेतना थी।

एक-दूसरे की संगति में विकसित होती हुई उपर्युक्त दोनों काव्य-धाराओं की चेतना में अन्तर भी था। छायावाद औद्योगिक संस्कृति के आरम्भ-काल में उत्पन्न व्यक्तिवादी रोमाण्टिक चेतना का वाहक था। उसकी सामन्त-विरोधी अन्तर्धस्तु का आधार था उसका रोमाण्टिक व्यक्तिवाद। सनेही-मण्डल के कवियों की सामन्त-विरोधी चेतना परीक्षा और प्रतिक्रियाजन्य न होकर वैचारिक प्रतिबद्धता से उत्पन्न थी। साम्राज्य-विरोधी भावना दोनों को अपने पूर्ववर्ती साहित्य से विरासत में मिली थी।

पूँजीवाद विकास की आरम्भिक अवस्था में था। छायावादी कवियों का विशेष ध्यान उसके अन्तर्विरोधों की ओर नहीं गया। औद्योगिक ज्ञानि ने प्रकृति की विराट् शक्तियों का जो उद्घाटन किया उसके कारण छायावादी काव्य में एतत्पर्यपूर्ण विमुक्तता का भाव ही अधिक रहा। इससे भिन्न, मार्क्सवादी विचारों से प्रभावित होने के नाते सनेही-मण्डल के कवियों में आरम्भ से पूँजीवाद-विरोधी भावना विद्यमान थी।

प्रगतिशील साहित्य इन दोनों धाराओं के माध्यम से विकसित हुआ। मन् १९३६ में प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना के बाद जब संगठन रूप से प्रगतिशील साहित्य-मूजन आरम्भ हुआ तब मार्क्सवादियों के अतिरिक्त राष्ट्रवादी, जनवादी धाराओं के अनेक कवि उसमें जुड़ गये। इस प्रकार, प्रगतिशील काव्य आरम्भ से ही स्वतंत्र जनवादी चेतना का प्रतिनिधित्व करता रहा है।

प्रगतिशील लेखक संघ ही प्रगतिशील साहित्य का प्रमुख मंच था। उसकी स्थापना में तरुण मार्क्सवादी बुद्धिजीवियों (सज्जाद जहीर, मुल्कराज आनन्द आदि) और कम्युनिस्ट पार्टी ने केन्द्रीय भूमिका अदा की। प्रेमचन्द, निरासा, पन्ना आदि जिन मर-मार्क्सवादी लेखकों ने '३५'-३६ से ही प्रगतिशील लेखक संघ के साथ खुद को जोड़ा वे अपनी-अपनी सीमाओं के बावजूद मार्क्सवाद के निकट थे। इसका परिणाम यह हुआ कि प्रगतिशील साहित्य मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव लेकर आगे बढ़ा। उसने साहित्य और संस्कृति को जिस दृष्टि से देखा, वह या तो मार्क्सवादी थी या मार्क्सवाद के मजदीक थी। दोनों का मूल दृष्टिकोण समाज की वर्गीय अन्तःप्रवृत्ति को उद्घाटित करता था।

जनवरी, १९३५ में ही, अपने प्रखर विवेक के कारण प्रेमचन्द ने "गुन्दरता की बगौटी बदलने" की आवश्यकता पर बल दिया था। उन्होंने लिखा था कि "अभी तक यह बगौटी अमीरी और विभासिता के ढंग की थी।" कलाकार शोषण और घण्टहर की "मनुष्यता की परिधि के बाहर समझता था, कभी इनकी धर्षा करता भी था तो मजराक उठाने के लिए।" वह "जीवन संघाम में सौन्दर्य का परमोत्कर्ष" देन करने वाली ध्यान दृष्टि नहीं रखता था, उसके लिए सौन्दर्य गुन्दर स्त्री में है—उस वर्षों वाली गरीब अवरहिम स्त्री में नहीं, जो वर्षों को घेत की मेंड़ पर गुपामे पमीना बहा रही है।" सौन्दर्य सम्बन्धी रुढ़ दृष्टिकोण का घण्टन करते हुए उन्होंने अगुन्दर को नहीं, कुम्ह को सौन्दर्य का विनोम बनाया और समाज में कुम्ह का मूनीस्टेड करने वाले बमों की गर्वोष्प मूह्य। उन्होंने सौन्दर्य का जो गदा मात बताया "वह सिंगी खेती-विशेष तब सीमित न था।" उसकी परिधि घाग की बाग-सोरागी में निरुपकर मारे भू-मज्जम को घेरे वामुमण्डम तब विन्नासित थी। जब यह नया निरुप स्त्रीरुप होता "तब कुम्ह हमारे निवे मस्त न होती, तब हम उसकी उड़ मोरने के लिए कमर बगहर तैयार हो जायेंगे।" हमारी मनुष्यो को कुम्हम बना रखने वाली अग्राधारी व्यवस्था के विरुद्ध "वैकल्य बाग्य के दुर्गों पर मृष्टि करके सम्पुष्ट न हो जायेंगे किन्तु उन विधान की मृष्टि करके जो सौन्दर्य, सुखि बाग्य-आम्मान और मनुष्यता का विरोधी न हो।" १

सुमित्रानन्दन पन्त ने मार्क्सवादी विचारधारा से प्रभावित होकर 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' में इतिहास और संस्कृति के वर्गीय स्वरूप को अंकित किया। निराला ने घोषित तौर पर मार्क्सवाद को अपनाये बिना ही यह कार्य किया।

'बर्खा चला' और 'राजे ने अपनी रखवाली की', इन दो कविताओं के माध्यम से निराला की भौतिकवादी इतिहास-दृष्टि को बखूबी समझा जा सकता है। 'बर्खा चला' मनुष्य की ऐतिहासिक विकास-यात्रा की गाथा है। गुफाओं से बङ्गल और जङ्गल से उपवन की ओर यात्रा करता हुआ मनुष्य घरती में बँधा, सत्यविश्वास से मानवीय धरायें तक आया। वाल्मीकि ने 'बेदों की लीक'—मंत्र छोड़कर 'छन्दों' में गीत रचे, मानव को मान दिया, घरती की प्यारी लड़की सीता के गाने गायें, इत्यादि।

सौन्दर्य-बोध और सांस्कृतिक मूल्यों का जीवन की उपयोगपरक वास्तविक-ताओं से कितना गहरा सम्बन्ध है इसे भी इस कविता में देखा जा सकता है। मनुष्य ने कृषि की तकनीक विकसित कर ली है। बलदेव हल को हथियार बनाते हैं और

'कृष्ण ने भी जमी पकड़ी,  
इन्द्र की पूजा की जगह, शिवधर्म को पुजाया,  
मानवों को, गायों और बैलों को मान दिया।'<sup>१</sup>

इतिहास के भौतिकवादी व्याख्या का दूसरा पहलू 'राजे ने अपनी रखवाली की' कविता में द्रष्टव्य है। राजा किला बनाकर रहता है। फौजें रखता है। बापनूस सामन्त, पोसी पत्नी वाले पण्डित, कवि, इतिहासकार सब उसके दरबार की गोमा हैं। इस समाज का जादू ऐसा है कि "लोकनारियो के लिए रानियाँ आरंभ" हो गयी हैं। धर्म का घोषा है। साम्राज्य-विस्तार के लिए युद्ध होते हैं। मरता कौन है? किसके घून की नदियाँ बहती हैं? आज जब भाँच गुनी तो सामुम हुआ कि जनता को हर तरह की तयाही और जुल्म का गिकार बनाकर 'राजे ने अपनी रखवाली की।'<sup>२</sup>

निराला जिस दृष्टिकोण से इतिहास के अन्तर्विरोध को सामने रखते हैं उनके मूल मार्क्सवाद में निहित हैं, "वास्तविक इतिहास की रचना व्यक्ति नहीं बल्कि मनुष्यों का जनसमूह किया करता है।"<sup>३</sup> किन्तु दरबारी इतिहास-दृष्टि ने

१. 'नये पत्ते' पृ० ३७-३८।

२. वही, पृ० ३१-३२।

३. 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' पृ० १७०।

प्रगतिशील साहित्य इन दोनों धाराओं के माध्यम से वियस्तित हुआ। मन् १९३६ में प्रगतिशील लेखक संघ की स्थापना के बाद जब संगत रूप से प्रगतिशील साहित्य-मञ्चन आरम्भ हुआ तब मार्क्सवादियों के अनिखित राष्ट्रवादी, जनवादी धाराओं के अनेक कवि उमसे जुड़ गये। इस प्रकार, प्रगतिशील काव्य आरम्भ से ही व्यापक जनवादी चेतना का प्रतिनिधित्व करता रहा है।

प्रगतिशील लेखक संघ ही प्रगतिशील साहित्य का प्रमुख मंच था। उसी स्थापना में तरुण मार्क्सवादी बुद्धिजीवियों (सज्जाद जहीर, मुत्कराज आनन्द आदि) और कम्युनिस्ट पार्टी ने केन्द्रीय भूमिका अदा की। प्रेमचन्द, निराला, पन्त आदि त्रिन गैर-मार्क्सवादी लेखकों ने '३५-३६ से ही प्रगतिशील लेखक संघ के साथ गुरु की जोड़ा वे अपनी-अपनी सीमाओं के बावजूद मार्क्सवाद के निपट थे। इसका परिणाम यह हुआ कि प्रगतिशील साहित्य मार्क्सवादी विचारधारा का प्रभाव लेकर आगे बढ़ा। उसने साहित्य और संस्कृति को जिस दृष्टि से देखा, वह या तो मार्क्सवादी थी या मार्क्सवाद के मजदीक थी। दोनों का मूल दृष्टिकोण समाज की वर्गीय अन्तःप्रवृत्ति को उद्घाटित करता था।

जनवरी, १९३५ में ही, अपने प्रखर विवेक के कारण प्रेमचन्द ने "गुन्दरा की बगोटी बदलने" की आवश्यकता पर बल दिया था। उन्होंने लिखा था कि "अभी तक यह बगोटी अमीरी और विमासिता के रंग की थी।" कलाकार शोषण और श्रमद्वार को "गुन्दरा की परिधि के बाहर समझता था, कभी इनकी चर्चा करना भी था तो मजाक उड़ाने के लिए।" यह "जीवन सघाम में सौन्दर्य का परमोत्कर्ष" देता करने वाली व्यापक दृष्टि नहीं रखता था, उसके लिए सौन्दर्य गुन्दर स्त्री में है—उम बरपों वाली गरीब श्रमरहित स्त्री में नहीं, जो बरपे की श्रेष्ठ की भेड़ पर गुनाहें गनीना बहा रही है।" सौन्दर्य सम्बन्धी यह दृष्टिकोण का घटन करते हुए उन्होंने अगुन्दर को नहीं, बुरा को सौन्दर्य का विमोचन बताया और समाज से बुरा का भूतशोषण करने वाले कर्म को सर्वोच्च मूल्य। उन्होंने सौन्दर्य का जो गदा बना बताया "वह किसी धनी विदेशी तक सीमित न था।" उसकी परिधि बाग की बार-दीवारी में निजानकर सारे भू-मण्डल को घेरे सामुमन्त्रल तक विस्तारित थी। जब यह गदा निजान खोजत होता "तब कुरबि हमारे भिये गह न होती, तब हम उसकी उड़ मोड़ने के लिए बरस बगबर संसार हो जायेंगे।" हमारी मनुष्यो की दुःखाने बता करने वाली अन्तःधारी व्यवस्था के विरुद्ध "जिस काय के दृष्टी पर दृष्टि करके सम्पुष्ट न हो जायेंगे किन्तु उम विधान की मूर्ति बरेंगे जो सौन्दर्य, कुरबि आत्म-गमना और मनुष्यता का विरोधी न हो।"<sup>१</sup>

सुमिसानन्दन पन्त ने मार्क्सवादी विचारधारा से प्रभावित होकर 'युगवाणी' और 'ग्राम्या' में इतिहास और संस्कृति के वर्गीय स्वरूप को अंकित किया। निराला ने घोषित तौर पर मार्क्सवाद को अपनाये बिना ही यह कार्य किया।

'वर्धा चला' और 'राजे ने अपनी रखवाली की', इन दो कविताओं के माध्यम से निराला की भौतिकवादी इतिहास-दृष्टि को बखूबी समझा जा सकता है। 'वर्धा चला' मनुष्य की ऐतिहासिक विकास-यात्रा की गाथा है। गुफाओं से जङ्गल और जङ्गल से उपवन की ओर यात्रा करता हुआ मनुष्य धरती से बँधा, कष्टविश्वास से मानवीय यथार्थ तक आया। वास्तविक ने 'बेदों की लीक'—मंत्र छोड़कर 'छन्दों' में गीत रचे, मानव को मान दिया, धरती की प्यारी सड़की सीता के गाने गाये, इत्यादि।

सौन्दर्य-बोध और सांस्कृतिक मूल्यों का जीवन की उपयोगपरक वास्तविक-ताओं से कितना गहरा सम्बन्ध है इसे भी इस कविता में देखा जा सकता है। मनुष्य ने कृषि की तकनीक विकसित कर ली है। बलदेव हंस को हृषिकेश बनाते हैं और

"कृष्ण ने भी जमी पकड़ी,  
इन्द्र की पूजा की जगह, नोबर्घन को पुजामा,  
मानवों को, गायों और बैलों को मान दिया।"<sup>१</sup>

इतिहास के भौतिकवादी व्याख्या का दूसरा पहलू 'राजे ने अपनी रखवाली की' कविता में द्रष्टव्य है। राजा किला बनाकर रहता है। फौजें रखता है। चापनुस सामन्त, पोषी पत्नी वाले पण्डित, कवि, इतिहासकार सब उसके दरबार की शोभा हैं। इस समाज का जादू ऐसा है कि "लोकनारियों के लिए रानियाँ आदर्श" हो गयी हैं। धर्म का धोखा है। साम्राज्य-विस्तार के लिए युद्ध होते हैं। मरना कौन है? किसके धून की मदियाँ बहती हैं? आज जब माँघ गुनी तो मालूम हुआ कि जनता को हर तरह की तबाही और जुल्म का शिकार बनाकर 'राजे ने अपनी रखवाली की'।<sup>२</sup>

निराला जिस दृष्टिकोण से इतिहास के अन्तर्विरोध को सामने रखते हैं उनके पूरे मार्क्सवाद में निहित हैं, "वास्तविक इतिहास की रचना व्यक्ति नहीं बल्कि मनुष्यों का जनसमूह किया करता है।"<sup>३</sup> किन्तु दलबारी इतिहास-दृष्टि ने

१. 'नये पत्ते' पृ० ३७-३८।
२. वही, पृ० ३१-३२।
३. 'ऐतिहासिक भौतिकवाद' पृ० १७०।

सदैव इतिहास-निर्माण में जनता की भूमिका की उपेक्षा की है और व्यक्तियों के शीर्ष वर्जन को प्रश्रय दिया है। इस इतिहास-दृष्टि के विरुद्ध निराला के विक्षोभ और विद्रोह का मूल्य आज मालूम होता है। निराला के इस जनवादी दृष्टिकोण का आधार उनकी मानवीय करुणा थी।

दरबारी दृष्टि चारदीवारी में सीमित रहती है और व्यापक भ्रमण्डल में फैली हुई जनता और उसकी संस्कृति की उपेक्षा करती है। प्रगतिशील दृष्टि इस विडम्बना का उद्घाटन करती है और जनता का पक्ष लेती है। दरबार और जनता से बीच जो फासला है उसे यह वर्ग-संस्कृति के रूप में देखती है। संस्कृति के वर्गीय चरित्र के नाते ही एक दृष्टि दरबार की शोभा बनती है और दूसरी बगदेव के हल की ताकत।

वर्तमान युग में यह अन्तर्विरोध अधिक उग्र और निर्भय हो गया है। इसलिए मानवीय पक्षधरता का प्रश्न भी अधिक ज्वलन्त हो उठा है। जिस तरह 'राजे ने रखवाली की' में निराला ने सामन्त युग के विराट् शोषण तन्त्र को खेनकाव किया उसी तरह आधुनिक युग के सामन्तवाद को उद्घाटित करने वाली नरेन्द्र शर्मा की ये पंक्तियाँ उल्लेखनीय हैं :

“इस दुनिया में दो दुनिया हैं, जिनके नाम गरीब अमीर।

पर सोने के नगर बने हैं, मिट्टी ही का सीना चौर।

×

×

×

मन्दिर उनके, मस्जिद उनकी, गिरजे उनकी बाजू में,  
पैगम्बर, अवतार, मसीहा, जैसे बाट तराजू में।

दीन भी उनका, दुनिया उनकी, उनके तोप और तलवार  
उनके अफसर और गवर्नर, उनके ही साहब सरकार।” इत्यादि।<sup>१</sup>

पूँजीवादी समाज के उदय के साथ शासन के विधान का जो नया तंत्र उभरा वह पूरी तरह, अमीरों की दुनिया से जुड़ा रहा। अमीर तोप और तलवार के घूमे पर अपनी हुकूमत चलाते हैं। धर्म और पैगम्बर सब उनके न्याय की तराजू के बाट हैं। इस सामाजिक विधान का न्याय ऐसा है कि :

“घाट, धर्मशास्त्र, अदालतें, विद्यालय, वैश्यालय सारे  
होटन, दफतर, नूतन-प्राङ्गण, मन्दिर, मस्जिद, हाट, सिनेमा  
श्रमजीवी की उस हड्डी से टिके हुए हैं—जिस हड्डी को  
सम्पन्न आदमी के समाज ने टेढ़ी करके मोड़ दिया है।”<sup>२</sup>

७ 'हंस', मार्च, १९४२।

८ 'फूल नहीं रंग बोलते हैं', पृ० ७२।

श्रमजीवी का यह चित्र अधिक वास्तविक और यथार्थवादी है क्योंकि इसमें उसकी अतुलनीय सृजनक्षमता और वर्तमान उत्पीड़न का अन्तर्विरोध पूरी वस्तु-निष्ठता के साथ भूत हुआ है। यह एक तरफ सनेही-मण्डल के कवियों के भावोद्गार से मुक्त है तो दूसरी तरफ इसमें 'घर डगमग डग' आने वाले पत के श्रमजीवियों की-सी श्रुति नहीं है। इस चित्र की सघन भावात्मक अन्तर्वेदना का कारण यही है कि यथार्थवादी संवेदना है। यह गम्भीर यथार्थवाद ऐतिहासिक और सांस्कृतिक स्थितियों की सही, अतिरंजनाहीन समझ का परिणाम है।

अमीरी और गरीबी का फर्क दिनोंदिन बढ़ रहा है। पत अपनी सरल दृष्टि से इस फर्क को अनुभव के स्तर पर उतारने का प्रयत्न करते हैं। धनपतियों की वे इस प्रकार स्मरण करते हैं :

“वे नृशंस हैं : वे जन के श्रमयत्न से पोषित,  
दुहरे घनी, जोंक जग के, भू जिनसे शोषित।  
नहीं जिन्हें करनी श्रम से जीविका उपाजित,  
नैतिकता से भी ओ रहते अतः अपरिचित।  
जनजीवन का दुर्दुपयोग है उनका जीवन,  
अब न प्रयोजन उनका अन्तिम है उनके क्षण।”<sup>१</sup>

ये धनपति जोंक की तरह श्रम को आतिथी बूँद तक चूमते जाते हैं। पन्त जी मनुष्य के इतिहास और संस्कृति को श्रम और सम्पदा के मर्यादित टकराव के बीच परिभाषित करते हैं इसलिए नैतिकता का सम्बन्ध श्रम से जोड़ते हैं और शोषित करते हैं कि धनपतियों के अन्तिम क्षण निकट हैं। अपनी श्रुति के बावजूद पन्त जी की काव्य-दृष्टि में यथार्थ की विसंगति के प्रति शोक, उसके कारणों के प्रति व्यंग्य और उससे पीड़ित जन के प्रति कथना एक साथ विद्यमान है। यह परिभाषित सहानुभूति-प्रेम और घृणा — प्रगतिशील कविता की सुस्पष्ट ऐतिहासिक और सांस्कृतिक अन्तर्दृष्टि से उत्पन्न भूत है। नफरत और प्रेम के इस परिभाषित स्वरूप के कारण प्रगतिशील कविता संशयहीन स्वर में घोषित करती है :

“वे व्यापारी, वे जमींदार, वे हैं सदमी के परमभक्त।

वे निपट निरामिष सूदखोर, पीते मनुष्य का उष्ण रक्त॥”<sup>२</sup>

‘भैसागाड़ी’ पर ही घूमते हुए भगवतोचरण वर्मा देखते हैं कि पीछे प्रायों के अशिरम हन्दन का कारण बड़े नगरों का रागरंग है। इस तरह, भारतीय समाज

१. ‘मुमिमानन्दन पन्त ग्रन्थावली, खण्ड-२ ( युगवाणी ) पृ० ६४।

२. ‘मानव’, पृ० ६७।

की वास्तविकताओं को उनके जटिल अन्योन्याश्रय में न समझ कर भी उन्हें समग्र रूप में देखने का प्रयत्न है। 'मैंसामाड़ी' शीर्षक से ही स्पष्ट है कि कवि ने कितनी भ्रष्ट दृष्टि से समाज को देखा है। इसीलिए यथार्थ के विभिन्न पहलू स्वतंत्र ( और प्रायः असम्बद्ध ) रूप से ही समाविष्ट हो सके हैं। मूढखोर, व्यापारी और जमींदार मनुष्य का रक्त पीते हैं। वे गाँव और शहर दोनों जगह हैं। फिर शहरों का रागरंग गाँवों के क्रन्दन का कारण कैसे हुआ ? क्या गाँवों में रागरंग नहीं है ?

औद्योगिक केन्द्रीकरण एक तरफ तथा बिखरी हुई आबादियों, उत्पादन के साधनों और सम्पत्ति का केन्द्रीकरण दूसरी तरफ—यह पूँजीवादी विकास का सारभूत गुण है। औद्योगिक विकास के साथ बड़े नगर अर्थ-व्यवस्था का केन्द्र बन जाते हैं। इससे कृषि की उद्योग पर और गाँव की शहरों पर निर्भरता बढ़ती है। शहरी मजदूरों का शोषण प्रत्यक्ष और निमग्न होती है। ग्रामांचलों का, किसानों का काफी कुछ परोक्ष। किन्तु यह तथ्य है कि पूँजीवादी विकास का सबसे विनाशकारी प्रभाव ग्रामीण अर्थ-व्यवस्था पर पड़ता है। जिस तरह विदेशी पूँजीपति और उनके प्रतिनिधि भारत को अपनी मण्डी बनाये हुए थे और यहाँ से कच्चा माल ले जाकर अपने देश को औद्योगिक दृष्टि से और भी सुदृढ़ बना रहे थे, उसी तरह यहाँ के पूँजीपति ग्रामांचलों को कच्चे माल की सप्लाई और पक्के माल की बिक्री के लिए मण्डी के रूप में धरतले रहे हैं। यह पूँजीवादी उत्पादन का अन्तर्निहित चरित्र है। अतः ग्रामीण शरीकों पर पूँजीवादी उत्पादन और ग्रामीण मामलों-जागीरदारों की दोहरी चोट पड़ती है।

कृषि-प्रधान देश होने से भारतीय जीवन में ग्रामांचलों का विशेष महत्त्व रहा है। यहाँ की वास्तविकताओं से अधिक गहराई तक जुड़ने के लिए कवियों का ग्राम-मस्कृति में रसना-बसना अनिवार्य था। प्रगतिशील कवियों ने अपनी सांस्कृतिक परम्पराओं से जुड़ कर अपनी काव्यशक्ति का विकास किया और ग्रामीण जन-जीवन को अपनी संवेदना का मुख्य आधार बनाया। ग्रामीण जीवन की दारुण वास्तविकताओं में भी सौन्दर्य के दर्शन कर प्रगतिशील कविता अपनी निष्कृण्ट सहजता और पक्षधरता का उदाहरण प्रस्तुत करती है। भवानोप्रसाद मिश्र की निम्नलिखित पंक्तियाँ इस सन्दर्भ में उल्लेखनीय हैं :

“गाँव, इसमें क्षोपड़ी है, घर नहीं है क्षोपड़ी में,  
फटकियाँ हैं, दर नहीं है, घुल उड़ती है धुएँ से।  
दम घुटा है, मानवों के हाथ से मानव लुटा है,  
रो रहे हैं जिन्हु कि माँ चक्की लिए है, पेट पानी,  
के लिए पक्की किये है। फट रही छाती।”

इस यथार्थ-बोध में संस्कृति के वर्गीय चरित्र की पहचान निहित है और बदले में वह वर्ग-दृष्टिकोण को मजबूत करता है। इसीलिए एक तरफ वह वर्गीयता इतिहास-दृष्टियों की असंगति पर ध्यंग्य करता है<sup>१</sup> और दूसरी तरफ सांस्कृतिक जीवन के अन्तर्विरोध को अत्यन्त संयत और कसारमक समीक्षा प्रस्तुत करता है :

“वह समाज के छस्त शेत का मस्त महाजन,  
गौरव के गोबर-गणेश-सा गारे आसन,  
नारिकेल के गिर पर बाँधे धर्म मुरैठा,  
ग्राम-बधूटी की गोरी गोदी में बैठा,  
नागमुछी पैतृक सम्पत्ति की चँसी छोले,  
जीभ निकाले, बात बनाता करुणा घोले,  
ध्याज-स्तुति से घाँट रहा है रुपया पैसा।  
सदियों पहले से होता आया है ऐसा।”<sup>२</sup>

महाजन की ‘करुणा’ और ध्याज-स्तुति में रुपया-पैसा घाँटने की सदियों पुरानी परम्परा आज भी जारी है। सम्पत्ति नागमुछी है जो हिमक को गोबर-गणेश की तरह पूजाती है और मेहनत को डँगती है। महाजन प्रगतिशील कविता में सम्पत्तिधारी वर्गों का प्रतीक है। ‘महाजनी सभ्यता’ में प्रेमचन्द शोषक सम्पत्तिधारी वर्गों की ‘महाजन’ कह कर ही ब्याख्यायित करते हैं। केदार की कविता में यह महाजन उस गोबर-गणेश की तरह है जो किसी काम का न होकर भी पूजा पाता है। उसके नागपाश में मेहनत करने वाले “शामीकों को मुक्ति अभी तक नहीं मिली है।”<sup>३</sup> उनकी शूराभी का शूख महाजनी सभ्यता के उस विधान में निहित है जो गरीब श्रमजीवियों को कर्ज के सूँड़ में लपेट कर धीरे-धीरे सोड़ता, पीगता और निगमता रहता है। कर्ज सम्बन्धी केदार की दो छोटी कविताएँ इस प्रकार हैं :

१. “मौत की पड़ रही है जिन्दगी / जो भर गयी है,  
अमेरिकी बनाज वा कर/ कर्ज का जोज बना कर।
२. कर्ज का पहाड़, बढ़े-से बढ़े मर्ज ॥ बढ़ा है,  
म मरा आदमी, पहाड़ से मरा पड़ा है।”<sup>४</sup>

१. ‘नये पत्ते, लीगुर डट कर बोला’, पृ० ६१-६४।

२. ‘कून नही, रङ्ग बोलते हैं, पृ० ८२।

३. उद्भुत, पृ० ८२।

४. ‘आग का आईना’, पृ० ४४।

कजें हमारे समाज का भयंकर मर्ज है। यह कजें चाहे एक देश का हो या एक व्यक्ति का। देश का कजें देश को भारता है और व्यक्ति का कजें व्यक्ति को। दोनों में मात्रा-भेद है, गुण-भेद नहीं। गुण एक है—कजें मोत है। सामन्ती समाज के इस अस्त्र को पूंजीवाद ने ययावत् अंगीकार कर लिया है। सांस्कृतिक जीवन के विघटन और विनाश का यहो मुख्य कारण है।

सामाजिक विषमताएँ मानव-जीवन और संस्कृति के मानवीय चरित्र का हनन करती हैं। अतः महाजनी समाज की प्रगतिशील कवि घृणा की नजरो से देखता है। महाजनी चक्के में पिसता श्रमिक उसकी मवेदना का अधिकारी है, वह संस्कृति और इतिहास का निर्माता है इसलिए वही उसका काव्य-पुरुष है। यह श्रमजीवी काव्य-नायक जाति-धर्म में भी विभक्त नहीं है—“घरती के पुत्र को/होगी कौन जाति-कौन मत, कौन धर्म ?/धूलि भरा घरती का पुत्र है/जोतता है बोता जो किसान इस घरती को।”<sup>१</sup>

सामाजिक अन्तर्विरोध किन सांस्कृतिक सम्बन्धों को जन्म देते हैं, इसका उदाहरण श्री जगन्नाथप्रसाद ‘मिलिन्द’ का यह रूपक बड़ी छूबी से प्रस्तुत करता है :

“हम पचनाल से छिपे विश्व-जीवन में,  
अपने ऊपर संभव का कमल खिलाते;  
शोभा, सौरभ, मधु सब बाहर बँटते हैं,  
हम पक-भते में भीतर गलते जाते।”<sup>२</sup>

संक्षेप में, सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन के अन्तर्विरोधों की मानवीय आधारभूमि से देखने के नाते प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्यों में बेलास खरापन, निर्भीक पक्षधरता और बेबाक इतिहास-दृष्टि मौजूद है।

यहाँ यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि प्रगतिशील काव्य में श्रमजीवी वर्ग के प्रति सहानुभूति है, करुणा है, कहीं-कहीं भावुकता और अतिरिक्त उत्साह है; किन्तु उसमें अधिकांशतः उसका यथार्थ चित्र ही उभर कर आया है। श्रमजीवी न दूध का घुना वर्ग है और न चौबीस घण्टे युद्ध का डंका पीटने वाला यात्रिक शूरवीर। उसमें ‘गन्दा यश’<sup>३</sup> भी है; ‘निश्चेतन निद्रा’ की मूर्च्छा<sup>४</sup> भी है। यदि वह निश्चेतन निद्रा टूटे, सांस्कृतिक चेतना आये तो ये लोग क्या नहीं कर सकते ?

१. ‘रूप तरंग’, पृ० १६।

२. ‘संघर्ष’ (२६ दिसम्बर, १९३७, प्रथमांक), ‘शोपितों का गान’, पृ० ६।

३. ‘फूल नहीं, रंग बोलते हैं’, पृ० ७३।

४. ‘रूप-तरंग’, पृ० २४।

प्रगतिशील कवियों ने जनता की गरीबी और जहालत तथा इनका फायदा उठा कर उन्हें सांस्कृतिक दृष्टि में पिछड़ेपन का शिकार बनाने वाली साजिशों को बखूबी समझा है। इसलिए उन्होंने एक ओर सांस्कृतिक मूल्य से प्रस्तुत धर्मजीवियों को गन्दे पथ और निश्चेतन निद्रा के लिए फटकारा है तो दूसरी ओर दायित-सजग होकर कर्म-क्षेत्र में उतरने के लिए प्रेरित किया है। ऐसा इसलिए किया है क्योंकि यह गहरी बेदना से भरा हुआ है। मानव-जीवन की बीड़ाएँ उसे व्यथित करती हैं :

“दिन के बुझार/रात्रि की मृत्यु/के बाद हृदय पुंगत्वहीन/  
अन्तर्मनुष्य/रिक्त-मा गेह/दो सालटेन-से नयन दीन;/  
निष्प्राण स्तब्ध/दो पड़े पाँव/लकड़ी का घोघा बड़ा रिक्त।”<sup>१</sup>

असम्पूक्त (तटस्थ) भाव से जिन्दगी की कटुताओं और विद्रुपताओं को संक्षिप्त कर देना ही प्रगतिशील साहित्य की विशेषता नहीं है। जीवन-मर्यादों को अनुभव-प्रक्रिया के माध्यम से प्रगतिशील कविता जिसने विवरणीय तरीके से प्रस्तुत करती है उससे जिन्दगी में उसकी सहभागिता का सख्त भिन्नता है।

उदाहरण के लिए बंशीधर शुक्ल की कविता ‘किमान की धर्ज’<sup>२</sup> को लें। यह कविता विवरणारमक भाँषी में है; किन्तु यह भाँषी जीवन से उत्पन्न है इसलिए उगमें अनिश्चित नित्यज्ञ है और बनावटी झोझ न होकर सांस्कृतिक समग्रता है। पत्नी खुद भूमी रह लेती है, लेकिन पति को पहले गिमाती है। गेती की दशा यह है कि पेट भर अन्न नहीं जुट पाता। एक तान जब गेन में घूब हरियाली आती है तो मन कूना नहीं ममाता कि ‘अबकी मबु दारिद हरिया।’ लेकिन जब गेन कूनने लगा तब उसमें गंधी का आक्रमण हो गया। जो बीटा-बटन अनाज हुआ उगमें भी उगके हिस्से बटन कम आया। बाग्य यह कि कर्ज और लगान बगैरह ‘मुगतायन’। बड़े-छूटे अनाज के तीन रुपये मिले। उधर तीमाई, चम्पा, चुगी बगैरह के चौदह रुपये दो आने हुए।

इस तरह समस्याएँ उन्नी-बी-र्यों बनी रहो, बस्तिक और बिचराल हो गयीं। लगान बगैरह अदा न हो सका तो बिलेदार आया, उगके पन्नानी में जूनों से मारा; मुर्ग बनाया। पण्डित जी ने इस दुर्दशा पर रोते देखा तो ‘उनकेब कुछ आंगू आये।’ लेकिन कर यह भी बना सकते थे ?

१. प० मा० मुक्तिबोध : ‘नई दारा’, नवम्बर, १९४३, पृ० १६०।

२. ‘उपपर्व’, १४ मार्च, १९३८।

मोहलत पाकर घर आये तो बच्चों की 'दुइ पैसा' की मामूली फरमाइश भी पूरी करने लायक नहीं रहे। असमर्थ पिता की पीठ पर हाथ फेरते हुए बच्चों ने पूछा, "बप्पा ये कैसी बतें/हम बोलेनि, ये है विटिया, खेती की जिन्दा शतें।" ४२ वर्ष बाद आज भी बया खेती की यही 'जिन्दा शतें' नहीं हैं? समकालीन जीवन से जुटकर ही यह कविता सदियों के यथार्थ को व्यक्त करने वाला स्थायी मूल्य दे सकी है।

अपने तन पर 'खेती की जिन्दा शतें' झेपने वाला यह किसान कर्तव्यमुश्त बुद्धिजीवी की भाँति नहीं है। उसे बच्चों के फटे कपड़ों, अपनी फटी लंगोटी, घर में उधार बैठी परती, नाते-रिश्तेदारों की फरमाइशों और उनके प्रति अपने कर्तव्य-भाव—सबकी चिन्ताएं सताती हैं। कर्ज में एक पाई भी नहीं मिलती। दिया जलना भी कठिन है।

उसे आत्महत्या का विचार आता है। किन्तु वह सामाजिक दायित्व से निरपेक्ष व्यक्ति नहीं है। बदनामी और यानेदारों की अमानुषिक नवाबी का डयाल आता है—

“लरिकी का धँतन मरिहूँ, मेहरी की इज्जत हरिहूँ,  
भँसनि की फुरकी करिहूँ, लरिकन की पसरी तोरिहूँ।”

यह यह विचार श्याम कर मन को समझाता है। 'कबहूँ नीके दिन अइहूँ/कबहूँ इन आँखनि देखिबा, बेटऊ-पेटऊ भरि खैहूँ।' बच्चे पेट भर खा सकें यही उसके लिए 'नीके दिन' की पहचान है। इस अमानवीय व्यवस्था ने उसके स्वप्नों को भी कितना संकुचित कर दिया है।

प्रगतिशील कविता इस अमानुषिक स्थिति की जिम्मेदारी व्यक्ति पर न डाल कर व्यवस्था पर डालती है। व्यवस्था मानव-समाज की देन है इसलिए मनुष्य उसे बदल सकता है, उसकी जगह नयी व्यवस्था की रचना कर सकता है। कवि इस वर्ग-भेद वाले समाज की शाश्वतता का गुणगान करने वाली मनोवृत्तियों को सलकार कर कहता है कि 'परिवर्तन ही एक नियम है बस शाश्वत; स्थायी रह सकता नहीं नीर, स्थायी है बस उसका बहाव।'¹

इस प्रकार, प्रगतिशील कविता इतिहास की गतिमयता को रेखांकित करती है और इस गतिमयता में मनुष्य की निर्णायक भूमिका की उद्घोषणा करती है। सोवियत संघ की समाजवादी क्रान्ति से पहले कौन यह सकता था—

“दो हड्डी पिचके गालो के गर्जन में यह धनपोर छिना ।

दिमने जाना भूखे मन, मूँगे तन में दतना जोर छिना ?”<sup>१</sup>

इतिहास को धहन करने वाली इन शक्तियों को जब ‘धीरे-धीरे कानियों के छिन्नने के समान’ ही ‘अपनी दागता का पूर्ण बोध’ हो गया और ‘विर दिन से बंदी आकुल-सा कोई प्रवाह/पा गया अचानक अपनी ही अवरद्ध राह’, भला ‘उसके आगे तब टहर गया है कीन कून ?’<sup>२</sup> वह र्वदम्भ की शृंखलाएँ चूर-चूर करके सुदूर उगती हुई ममता की स्पर्श-रेखाओं को जीवन में उतारेगा और नये युग का समारम्भ करेगा । उसे पूर्ण विश्वास है कि ‘युग की गंगा, पाषाणों पर दौड़ेगी ही’, ‘नव सत्तार बसायेगी ही’, ‘गुहा-मार्ग से आगे जाकर सूर्योदय में खेलेगी ही’, ‘गूथी खेती सीबेगी ही’ ।<sup>३</sup>

उगके विश्वास के दो कारण हैं । पहला, उसे मनुष्य की रचनात्मक शक्ति और अपने स्यादमगत ध्येय पर पूर्ण विश्वास है । और दूसरा, प्रकृति और समाज के पारे में वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि होने के नाते वह इतिहास की द्वन्द्वात्मक गति को समझता है ।

जो प्रगतिशील कवि मानववाद की वैज्ञानिक दृष्टि से सम्मग्न न थे, उनमें भी सामाजिक पीड़ाएँ विद्रोह की भावना उत्पन्न करती हैं । बालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’ की कविता ‘जूठे पत्ते’ इसका उदाहरण है । कवि कहता है कि आदमी आदमी के आगे हाथ पसारें और आदमी की आँखों में दुःख के फोवारे देख कर भी अगर ‘बहते हो कि तुम नहीं हो विप्लवकारी/तब तो तुम परपर हो, या हो महामयंकर आवाधारी’ ।<sup>४</sup>

यहाँ यह उल्लेख करना आवश्यक है कि जिन कवियों में सुमंगल मानववादी अन्तर्दृष्टि नहीं है उनकी विप्लववादिता का रूप सर्वनाशकारी ही अधिक है । दिनकर की ‘रिपयगा’ और ‘नवीन’ की ‘कवि कुछ ऐसी सान सुनाओ’ अपने ओज गुण के बावजूद ज्ञान्ति का विषयक स्पष्ट हो प्रस्तुत करती हैं । इसके विपरीत मानववादी कवि अस्तविक सामंजस्य-विधान पर आधारित ज्ञान्ति का जो स्वप्न प्रस्तुत करते हैं

१. ‘मर्परी’, त्रिचमंगल गिर ‘मुद्रन’, २६ जनवरी, १९३६ ।

२. एवान्त, पृ० २० ।

३. ‘मुममेहरी’, पृ० १६ ।

४. ‘हम’, अष्टक, १९४१ ।

उसमें शोषण की सत्ता को चुनौती है, शोषण अपना सर्वनाश देखता है, सारा समाज और समुदाय वर्तमान जगत् नहीं। कारण यह कि जिस 'नवीन जीवन के दर्शन, नवप्रकाश' से वह आलोकित है वह है मार्क्सवाद।<sup>१</sup>

वर्ग-सघर्ष के नग्नतम रूप को खेलते हुए<sup>२</sup> प्रगतिशील कवि जिस भविष्य का स्वप्न देखता है उसमें "सिंठों और जमींदारों को नहीं मिलेगा एक छदाम ;/खेत, खान, दूकान, मिलें सरकार करेगी दखल तमाम।/खेत-मजूरों और किसानों ने जमीन बँट जायेगी / नहीं किसी कमकर के सिर पर बेकारी भँडारायेगी।"<sup>३</sup>

प्रगतिशील साहित्य की इतिहास और सस्कृति सम्बन्धी इस दृष्टि के सन्दर्भ में दो और पहलुओं पर ध्यान देना जरूरी है। विद्वानों ने कविता को जीवन का पुनःसृजन और कुछ ने तो यथार्थ नये यथार्थ का सृजन माना है। इससे यह स्पष्ट होता है कि कला यथार्थ का कलात्मक और कवि के इच्छित यथार्थ के रूप में रूपान्तरण है। इस आधार पर डॉ० रामविलास शर्मा द्वारा उठाये गये इन दोनों प्रश्नों का आत्मनितिक महत्त्व है कि "कवि अपनी रचि के अनुसार जब विश्व को परिवर्तित करता है तो यह भी बताता है कि विश्व से उसे असन्तोष क्यों है"; और "यह यह भी बताता है कि विश्व में उसे क्या रुचता है जिसे वह फलता-फूलता देखना चाहता है।"<sup>४</sup>

प्रगतिशील साहित्य का यथार्थवाद इसीलिए अधिक गहरा और विश्वसनीय है कि वह अपने असन्तोष का कारण और अपनी रचि के मूल्यों-आदर्शों की रूपरेखा, दोनों प्रस्तुत करता है। वह सन्दर्भभ्रष्ट यथार्थ की भाँति यथास्थितिवाद में नहीं फँसता। कलाकर्म के वैयक्तिक सन्दर्भ के आधार पर अशेष जहाँ जन-सस्कृति से उठ कर यथास्थितिवाद के मंच पर जा बैठते हैं, वही ऐतिहासिक तर्कों के प्रति सकारात्मक जीवन-दृष्टि अपनाने के नाते सर्वेश्वर दयाल सक्सेना व्यक्तिवादी, यथास्थितिवादी घेरे की तोड़ कर भविष्योन्मुख, समाजोन्मुख सत्य तक पहुँचते हैं। अशेष अपनी कविता 'बाँगर और खादर' में राजाजी और उनके पुरवों के बोच के दारुण अन्तर्विरोध को

१. भारतभूषण अग्रवाल : 'हंस', मई १९४२।

२. के० नाथ अग्रवाल : 'कैसे जियें कठिन है चक्कर/निर्वल हम बलीन है मक्कर तिलहन ताबड़तोड़ कटाकट/हड्डी की लोढ़े से टक्कर।' — 'फूल नहीं, रंग बोलते हैं, पृ० १४६।

३. नागार्जुन : 'हंस', अप्रैल, १९४८।

४. 'स्वाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य', पृ० ७६।

व्यक्त करने के बाद यह निष्कर्ष निकालते हैं कि "बांगर का कुआँ/राजाजी का अपना है ;/लोक जन के लिए एक/कहानी है, सपना है।/छादर की नदी नहीं/किसी की यपोती की/पुरखे के दर घरखे की संघा है अपनी कटौती की।"<sup>१</sup> इस तरह अपनी-अपनी स्थिति को सह्य स्वीकार करने वाले आत्मसन्तोष का यह प्रचार यथास्थितिवादी मंतव्य जाहिर करता है।

इसके विपरीत सर्वेश्वर आरम्भ करते हैं क्रान्तिकारी विचारों की आलोचना से :

"आज के विश्वकर्मा तो सभी हैं युगधर्मा/नया रचते हैं, मरम्मत नहीं करते/ मैं जानभा हूँ—/ गड़बड़ी ज्यादा नहीं है/बस यह रास्ता बन्द करना है/जहाँ मे घुहे पड़ते हैं।"<sup>२</sup>

लेकिन बाद में वह इस 'गड़बड़ी' का सही रूप समझते हैं। इस 'गड़बड़ी' की व्यवस्था में निहित जड़ों की जान लेने के बाद वह कहते हैं कि एक कुत्ते की या सभी कुत्तों की दुम काट दो, लेकिन "दुम हिलाने का भाव/नहीं जायेगा / क्योंकि कुत्ता/आदत में टुकड़गोर है/घुम्हे टुकड़गोरी के रास्ते बन्द करने होंगे।"<sup>३</sup> सांस्कृतिक स्तर पर जनकी चेतना चेहरे पर नहीं छो गये घुम्बन<sup>४</sup> की पिन्टा छोड़कर व्यापक भावभूमि पर व्यक्त होती है :

"एक हमारी छड़कन

जो इस जंगल की छड़कन में इस कदर लय हो गयी है

कि उसे अलग में पहचानना बेगुरा होना है।"<sup>५</sup>

यही भावभूमि प्रगतिशील कविता की बेगुरा होने में बधाती है। इसका यह आत्मविस्तार—आत्मगमाजीकरण—तब पूर्ण होता है जब—"विश्व की मृति में आत्मा ही डग मची" हो।<sup>६</sup> मध्यवर्गीय जीवन में आकर अपने आदमी विश्व की मृति में दासना गरबाओं का संघर्ष है। विचार अपेक्षाकृत अधिक आगामी में अपनी ओर

१. 'भरी ओ करना प्रणाम', पृ० ४४।

२. 'गर्म हवाएँ', पृ० ४४।

३. 'जगन का दर्द', पृ० ४६।

४. 'गर्म हवाएँ', पृ० ७०।

५. 'जगन का दर्द', पृ० ८०।

६. 'घोंट का मूँट देहा है', पृ० १०४।

छोड़े जा सकते हैं ; संस्कारों को बदलना वास्तविक चुनौती है। प्रगतिशील कविता जिस वर्गीय मूल्यवत्ता पर आधारित है उसमें मध्यवर्ग को थमजीवी वर्ग का ही अंग माना गया है। किन्तु आर्थिक हैसियत में श्रमजीवी होकर भी मध्यवर्ग संस्कारों (सांस्कृतिक अभिजापाओं) के स्तर पर गर्वहारा नहीं हो पाता। अतः आत्मगत संघर्ष स्वभावतः उसके जीवन में आता है। वह अनुभव करता है कि दुनिया की गन्दगी माफ करने के लिए मेहतर चाहिए, मगर खुद वह मेहतर नहीं बन पाता। प्रगतिशील कविता ने सृजनात्मक घरातल पर यह आत्मसंघर्ष सेला है और वर्गीकरण की प्रक्रिया पूरी करके खुद को विश्व की मूर्ति में ढाला है। यह अनुभव किया है कि—

“हमारा अधिकार सम्मिलित श्रम और  
छीने का दम है।”<sup>१</sup>

इसलिए संघर्ष की सक्रियता में कविता को हुषियार के तौर पर इस्तेमाल किया है। मुक्तिबोध के यहाँ ‘पोस्टर ही कविता’ थी, लेकिन आगे चल कर डॉ० विरदनाथ त्रिपाठी के यहाँ, भीड़ ने महल पर जो परस्पर फेंके, वह कवि के हाथों में कविता की पंक्ति बन गये। कवि इस सत्य को रेखांकित करता है कि ‘कविता की सार्थकता पत्थर का टुकड़ा बनने में और पत्थर की सार्थकता कविता की पंक्ति बनने में’ है।<sup>२</sup> संघर्ष के समय कला की यह भूमिका ही प्रगतिशील कविता को सर्वथा भिन्न घरातल पर ला खड़ा करती है।

मानव कर्म को निष्फल बनाने वाले यथास्थितिवाद से तो प्रगतिशील सौन्दर्य-चेतना टक्कर लेती ही है, वह अतीतपंथी रुढ़िवाद का भी खण्डन करती है। ‘ताज’ कविता में अतीत और वर्तमान के बीच की असंगत स्थितियों को रेखांकित करते हुए पत कहते हैं :

“हृष्य मृत्यु का ऐसा अमर अपाधिक पूजन ।

“शव को दें हम रूप-रंग-आदर मानव का  
मानव को हम कुत्सित रूप बना दें शव का ?  
गत युग के मृत आदर्शों के ताज मनोहर  
मानव के मोहान्ध हृदय में किसे हुए घर।”<sup>३</sup>

१. ‘चाँद का मुँह टेढ़ा है’, पृ० ४० ।

२. ‘आलोचना’, जुलाई-सितम्बर, १९६८, पृ० ११४ ।

३. ‘सुमित्रानन्दन पंत ग्रन्थावली-२’ (युगपथ), पृ० २१ ।

इस दृष्टिकोण का आधार कवि की यह मान्यता है कि "सत्य नहीं वह जनता से जो/ नहीं प्राण सम्बन्धित।"<sup>१</sup> जनता से असंग-पलग पड़ा यह 'अमरत्व' अपनी हिफाजत के लिए संत-मंत्र का सहारा लेता है और प्रगतिशील कवि अपने विवेक से इस पापघण्ट को चुनौती देता है। वह ज्ञान-विज्ञान का महत्त्व और उसकी सार्य-कता रेखांकित करता है। उसे यह विश्वास है कि थोड़े-से लोगों को सुविद्या और ज्यादातर लोगों को पीड़ा पहुँचाने वाली यह दुनिया बदलेगी, इतिहास और मनुष्य-अग्रण्य, अविभाजित मानवता के सह्य तक पहुँचेंगे। यही विवेक उनके कर्मशील सौन्दर्य-मूल्यों का आधार है। इसे कवि मन्वी 'जन सत्कृति' की संज्ञा देता है।<sup>२</sup>

प्रगतिशील कविता दत्तमान समाज की विसयनियों और विद्रूपताओं को उद्घाटित करती है। वह मनुष्य को एक न्यायमगत व्यवस्था की रचना के लिए प्रेरित करती है। उसके इस दावित्य-बोध का मजाक बनाते हुए प्रभुदयान अग्नि-होत्री ने उसके सौन्दर्य-मूल्यों को 'कुरूप' का पर्याय कहा।<sup>३</sup> उनके उपहाम का उत्तर देते हुए अमृत राय ने 'हंग' के सम्पादकीय में टीका लिखा था कि "....अपने यातावरण को बदलने के लिए जहरी है कि उसे समझ लिया जाय। इसी हेतु प्रगतिवादी माहिष समाज में चारों ओर फैली हुई गन्दगी, सस्ते हुए अनाचार ने मुँह नहीं चुराता। स्वतः गन्दगी से उसे कोई प्रीति नहीं होती।"<sup>४</sup> लेकिन यह गन्दगी को नजरबंद करके निरपेक्ष सौन्दर्यवादी दृष्टि से भविष्य का स्वप्न नहीं देखता। यह गन्दगी के वास्तविक कारणों को उजागर करता है और इन कारणों के वास्तविक समाधान की खोज करता है। वर्ग-सोपनरहित जिस भावी संस्कृति की कल्पना करता है वह जनता के जीवन में अन्तरण कर में सम्मिलित है। इसीलिए यह जनता के सांस्कृतिक मूल्यों के द्वारा ही भावी विधान की प्रतिबिम्बित करता है। डॉ० रामबिलास शर्मा की कविता 'हसमऊ में गया' की ये पंक्तियाँ इतिहास और मनुष्य-अग्रणी प्रगतिशील कविता के दृष्टिकोण को अत्यन्त स्पष्टता में व्यक्त कर देती हैं—

"हाँ, जन-सत्कृति का पर्व कानिबी आदेशा,

ये बिनामान उद्यान नये जीवन में फिर मनुज होंगे।

१. 'गुमिजः' पत्र संपादकीय-२ (मुम्बई), पृ० ६१।

२. उपर्युक्त, पृ० ८२।

३. 'बीणा', नवम्बर, १९४२।

४. 'हंग', दिसम्बर, १९४२।

उदाहरण के लिए भवानो प्रसाद मिश्र की कविता 'जाहिल बाने'<sup>१</sup> को लें। 'मैं असम्प हूँ' और 'आप सम्प हैं' सम्बोधनों से लिखे दो खण्डों में कवि उग्रतम सामाजिक-विरोधों को सामने लाता है। इस अन्तर्विरोध का कटुतम पक्ष यह है कि जिसे असम्प समझा जाता है वह बेहृद निरीह है और जिसे सम्प समझा जाता है उसके "जबड़े खून मने हैं।" इस खूँखार सस्कृति के मुकाबले कवि निरीह 'असम्प' जन को अपने 'जाहिल बाने' पहने रहने की सलाह देता है।

यह कविता तथ्याकथित 'सम्प' समाज के आगे 'प्रोटेस्ट' अवश्य है। लेकिन इसकी वैचारिक भावभूमि में अनेक मूलभूत असंगतियाँ हैं। पहली असंगति यह है कि इसमें दोनो विपर्यस्त स्थितियाँ एक-दूसरे से स्वतन्त्र, निरपेक्ष इकाइयों के रूप में देखी गयी हैं। इन दो परस्पर-विरोधी वास्तविकताओं के बीच किसी अन्तस्सम्बन्ध को स्वीकार नहीं किया गया है। दूसरी यह कि जनता के प्रति निरीह भाव प्रदर्शित करके उसमें अन्तर्निहित सम्भावनाओं को नजरंदाज किया गया है। और तीसरी यह कि इन दावण, विरोधपूर्ण स्थिति में मुक्ति भी सम्भव है, इसकी ओर कवि का ध्यान नहीं गया है। इसी कारणों से अपने 'जाहिल बाने' पहने रहने में ही मानव-मूल्य और कर्म की इति मानी गयी है। मानवीय दायित्व का यह स्वरूप यथास्थिति-वाद का पक्ष पुष्ट करता है। ऐसे कला-मूल्यों की प्रगतिशील भूमिका अत्यन्त सीमित होती है।

अपनी स्थिति को और मजबूती में एकड़ कर जीने का ऐसा संकल्प स्वयं एक अहंवाद को जन्म देता है। अहंवादी आधारभूमि पर खड़े होने पर भी इस 'प्रोटेस्ट' का रूप समाजोन्मुख है। इसलिए अत्यन्त सीमित मात्रा में ही सही, इसी निश्चित प्रगतिशील भूमिका है।

प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्य मानवीय-व्यथार्थ को निरपेक्ष सन्दर्भों में नहीं आँकता। विरोधी चरित्र की वास्तविकताओं में कार्य-कारण सम्बन्ध रेखांकित करते हुए श्री सुमित्रानन्दन पंत ने श्रमजीवी मनुष्य को इस रूप में देखा :

"वह पवित्र है : वह जग के कर्दम से पोषित,  
वह निर्माता, योनि, वर्ण, धन, बल से शोषित।  
मूढ़, अनिश्चित, सम्प, शिक्षितों में वह शिक्षित  
विश्व-उपेक्षित—शिष्ट सस्कृतों से मनुजोचित।"<sup>२</sup>

१. 'नयी कविता', अंक १, पृ० ४२।

२. 'सुमित्रानन्दन पंत, ग्रन्थावली-२,' (युगवाणी), पृ० ६५।

मनुष्य की अमानवीय स्थिति के कारणों को स्वीकार करने के नाते ही पंत जो उनमें निहित 'मनुजोचित' सम्भावनाओं को पहचान गके ।

मिर्ज़ाकुमार माथुर के अनुसार ये अमानवीय स्थितियाँ ऐसी हैं कि आदमी वा कोई सम्मान नहीं रह गया है । इन स्थितियों का कारण यह है कि 'स्वार्थ, लालच, मुट्ठ' ही देवता बन गये हैं । माथुर इसे इन्मान की साम्यता नहीं मानते क्योंकि इस नश्यता में—

“मृत घन हिता, गुमाभी मूढ है  
आदमी बन्दूक की बारूद है ।”<sup>१</sup>

मूढघोर व्यवस्था ने आदमी का सम्मान छीन कर उसे अपनी स्वार्थ-निष्ठि के लिए बन्दूक की बारूद बना दिया है । इसलिए मनुजता का गरिमा-मान भी क्षेप नहीं रह गया है ।

प्रगतिशील कविता जीवन की विभिन्न वास्तविकताओं में निहित गम्भीर कार्य-कारण सम्बन्ध को पहचानती और व्यक्त करती है इसलिए उमकी मान-यता तटस्थ न होकर पक्षधर है, व्यक्तिगामी न होकर समाजगामी है तथा उमकी आस्था हताशोग्मुच न होकर जीवनीगुप्त है, भोगपरक न होकर दायित्वपरक है । निराशा की अधिष्ठा कविताएँ मधार्थ को बहुव गहराई में प्रनिविष्टित करती है । 'विधवा', 'भिक्षुक', 'ये बितान की नयी बहू की आँतें' आदि कविताओं में जिन करुणा और महाभूति के दर्शन होते हैं वही विकसित होकर 'छोड़ती परपर' में रागात्मक एकीकरण का रूप धारण कर लेती है :

“देख कर कोई नहीं, देखा मुझे उम दृष्टि से  
जो मार या रोषी नहीं ।  
गजा गहज तिनार,  
गुनी मैंने वह नहीं जो भी गुनी संकार ।”<sup>२</sup>

धमरन मजदूरनी की दृष्टि में उमके अन्तर की चोट पड़ सेने और अपने जीवन के संघर्षों को उमसे जोड़ देने पर निराशा को गहज तिनार को अदूर संकृति की अनुभूति हुई । जो व्यक्ति 'मजदूर अर्थ आदि' वष पर' हाता रहा रहा हो स्वार्थ-धमर

१. 'घर के घान', पृ० ८६ ।

२. 'मनःविज्ञा', पृष्ठ ८१ ।

३. जनवरी, पृ० १२२ ।

उसके लिए साहित्य कर्म भी पत्थर तोड़ने जैसी मजदूरी है। दोनों के जीवन में आर्थिक अनर्थ है और दोनों स्वार्थ-समर में हारते हैं। यही उनकी अविच्छिन्नता का कारण है और यही उस मजदूरनी से निराला की सहानुभूति का आधार भी है।

पंत जी की अनेक कविताओं में ग्रामीण और शहरी जीवन के चित्र देखने को मिलते हैं। 'बह बुढ़ा' पंत के मन में जो 'कासी नारकीय छाया निज' छोड़ गया है वही कहना के स्वर से गभित होकर इन शब्दों में व्यक्त हुआ है :

“उसका सम्बा डील-डौल है/हट्टी-कट्टी काठी चौड़ी,  
इस खंडहर में बिजली-सी/उन्मत्त जवानो होगी दौड़ी।  
बैठी छाती को हड्डी अब/झुकी रीढ़ कमठा-सी टेढ़ी।  
पिचका पेट, गढे कन्धों पर/फटो बिवाई से है लुंड़ी।”<sup>१</sup>

एक ही व्यक्ति जीवन की भिन्न अवस्थाओं में इतना बदल गया है कि व्यक्तित्व के खण्डहर में झाँक कर पता लगाना पड़ रहा है कि कभी इसमें जीवन की बिजलियाँ दौड़ी होगी। व्यक्तित्व खण्डहर बन गया है। किसने मानव-व्यक्तित्व को इतना तोड़ दिया है? 'आज की जिन्दगी' शीर्षक कविता में महेन्द्र भटनागर ने समाज में व्याप्त कुरीतियों, अन्तर्विरोधों को जिम्मेदार ठहराते हुए लिखा—“आदमी की सब बहारेँ छिन गयी हैं” और “फट गया मन सहलहाते खेत का / बेरहम तूफान आया रेत का।”<sup>२</sup>

मानव-जीवन को खण्डित और रग-गंध हीन बना देने वाला समाज जीवन-विरोधी है। जीवन-विरोधी सत्य मरणोन्मुख है। प्रगतिशील कविता भविष्य-विधायक जनता से जुड़ कर विकसित होती है इसलिए वह जीवन और उसकी गतिशीलता को अनिवार्य और सर्वोपरि मूल्य मानती है। केवल पंत ही यह नहीं अनुभव करते कि ‘जन्मशील है मरण : अमर मर-मर कर जीवन/क्षरता नित प्राचीन परलवित होता नूतन।’ वरन् डॉ० रागेय राघव भी ‘देख जीवन के पगों पर मृत्यु झुकती’<sup>३</sup> हर्षोल्लास से भर जाते हैं और करते हैं, “जीवन में

१. 'सुमित्रानन्दन पंत ग्रन्था

२. 'जिजीविषा', .।

३. 'हंस'

जीने का वन है/मनु की घग्गी अजर-धमर है/जयति मृत्यु-मरते भविष्य की/जय हो जीवन के भविष्य की।<sup>१</sup>

जीवन में इतने गहरे विश्वास का आधार ही जीवन के विकासशील चरित्र की परिरूपना है। सृष्टि गतिमान, विकासमान है। मनुष्य इस सृष्टि का केन्द्र है। गति प्राकृतिक ही नहीं मानवीय सत्य भी है। 'समय देवता' में नरेश कुमार मेहता ने खयालमक प्रवाह के साथ इस सत्य को अत्यन्त प्रखरता से व्यक्त किया है :

"उसके चलने में लोहा है / कौन रोक सकता है मानव को चलने से  
जिगमे सग-मग आदि काल ने इन्द्र चल रहा।/मनुज चल सके इसीलिए  
तो अग्धकार मे सूर्य चल रहा।/जहाँ गया मनु पुत्र नदी ने जल  
पहुँचाया। / रत्नभरा घरा ने मानव को शत-शत हीरो से सादा।/  
मनुज चला तो सृष्टि सभी, अग्यथा मात्र भी पूर्व प्रकृति।"<sup>२</sup>—इत्यादि।

इतना तामर्थ्य है मनुष्य। तब भला उसे भावी विकास से कौन रोक सकता है? वह सृष्टि को अर्थतान बना रहा है; उससे पहले सृष्टि नहीं थी, मात्र प्रकृति थी। यह नया मानववादी मूल्य मनुष्य के धर्म की देन है।

उत्प्रेक्षणीय है कि मनुष्य की इस विराट् शक्ति और निर्माणक भूमिका का अंगन नरेश मेहता ने अपनी कविता में तब किया है जब 'समय देवता' धोला की धरती, 'धोवन की भूमि सोविमन' पहुँचते हैं, 'जहाँ मनुज की, उसके धर्म की होनी पूजा।'<sup>३</sup> वर्गाधारित समाज में धर्म गीर्गस बाम होता है। उसमें मोन्दर्य की कल्पना नहीं की जाती। समाजवाद सृष्टि के केन्द्रबिन्दु मनुष्य और उसके भी निर्माता धर्म को गर्वोष्ण मोन्दर्य-मूल्य के रूप में स्वीकृत और स्थापित करता है। प्रगतिशील कविता समाजवाद को मानव-भुक्ति की मन्थी व्यवस्था के रूप में स्वीकार करती है इसलिए वह धर्मजीवी जनता को मानवता की धुरी और उसके मूल्यों को मानव के ध्येष्ट मूल्यों के रूप में अभिव्यक्ति करती है। उसका धर्म-मोन्दर्य धर्मवादी विमान-मजदूरी के जीवन के दुःगह चटो के प्रति हाथ-तोडा मे ही नहीं, बल्कि उसकी होनता में छिरी महानता को पहचानने, उसे उभारने और प्रतिभूति करने में व्यस्त होता है। रीते-बिगड़ते और अमानवीय—पशुवत्—बिगड़िमाते हुए जनता के जीवन के

१. 'धूप के छान', पृ० ६२।

२. 'दुमरा सप्तक', पृ० १२२।

३. उद्गुण, पृ० १२१।

प्रति सनेही-मण्डन के कवियों के अलावा भी बहुतों ने सहानुभूति का शिष्टाचार दिखाया है; लेकिन उनकी सम्भावनाओं और क्षमताओं में गहन आस्था से दीप्त जीवन और मूर्त चित्र जिस स्तर पर प्रगतिशील काव्य में अंकित किये गये, उस स्तर पर अन्यत्र दुर्लभ है। अकेले नागार्जुन ने मल्लाहों ('दिना ओ गंगा मैया'), रिक्शा-चालकों ('खुरदुरे पैर'), मजदूरों-किसानों ('धिन तो नहीं आती है'), छानाबदोशों ('आदम का तवेला') आदि के जितने चित्र अंकित किये हैं वे प्रगतिशील कविता की मानवीय अन्तर्धारा को बलपूर्वक रेखांकित करने के लिए पर्याप्त हैं। रिक्शाचालक के 'खुरदुरे पैर' जिस तरह 'त्रिविक्रम वामन के पुराने पैरों को' मात कर देते हैं उससे नागार्जुन की और प्रगतिशील कविता की कक्षा और सहानुभूति का ही पता चलता है। नागार्जुन अनुभव करते हैं :

"घेस गये/कुसुम कोमल मन में गुठल घट्ठों वाले कुलिश  
कठोर पैर दे रही गति/रबड़ बिहीन ठूँठ पैरुओं को/  
चला रहे थे/एक नहीं, दो नहीं, तीन-तीन चक्र/कर रहे  
थे मात त्रिविक्रम वामन के पुराने पैरों को/नाप रहे हैं  
धरती का अनहद फासला/घण्टों के हिसाब से ढोये जा रहे थे।"<sup>१</sup>

रिक्शाचालक धरती का अनहद फासला नापता है श्रम के बूते पर। इस श्रमजीवी के पैरों की ताकत से खिंचते रिक्शे के तीन चक्र त्रिविक्रम वामन को भी मात करते हैं। लेकिन हमारे समाज की विडम्बना देखिये, यह श्रमजीवी कितना सम्मानित है कि घण्टे के हिसाब से ढोते जाने को विवश है। यह दुःख कवि की आँखों से देर तक टकराता रहा और उसकी कुसुम कोमल आत्मा में ये गुठल घट्ठों वाले खुरदुरे पैर खुद कर अंकित हो जाते हैं। मानो पूरी जिन्दगी की हकीकतें उसकी विवाहों की तरह दरक गयी हैं। कवि के मन को जीवन का यह छण्डित और विकृत रूप आह्वान करता है। निराला से लेकर नागार्जुन तक में जिन्दगी की वास्तविकताएँ और मन पर पड़ने वाला उनका प्रभाव कितनी गहराई और सघनता से अंकित हुआ है, इसे सहज ही देखा जा सकता है। तुलसीदास से लेकर आज तक प्रगतिशील साहित्य-धारा के अलावा कितने कवियों ने चन्द्रबदन मृगलोचनियों से दृष्टि हटा कर इन विवाह-फटे पैरों को देखा है ?

प्रगतिशील साहित्य की इस व्यापक महानुभूति का आधार है वैज्ञानिक निष्कर्षों के प्रकाश में विकसित विश्व और मानव सम्बन्धी उसका नया बोध।

इमीलिए प्रगतिशील कविता में हम खेत में झुक कर पानी समाती हुई युवती<sup>१</sup> और भूय से लड़ने के संकल्प के साथ अद्विग्य छहे मनुष्य<sup>२</sup> दोनों में समभाव सौन्दर्य के दर्शन करते हैं। फिर यह चाहे 'सन्निध प्रदाता, राष्ट्र-विद्याता'<sup>३</sup> श्रम हो या 'भूय अन्तर में छिपाये' हुए 'मजदूर',<sup>४</sup> चारों ओर से प्रश्नों से घिरा, वास्तविकताओं से जूझता साधारण भारतीय युवक<sup>५</sup> हो या हमारे सांस्कृतिक-पारिवारिक पूर्वज और अप्रज हों, सभी उसके सौन्दर्य-बोध की परिधि में आते हैं। इसीलिए छोटे-से बच्चे की मामूली-सी हरकत से ध्वनित होता यह बहुत बड़ा अर्थ उसकी दृष्टि से छिपा नहीं रहता कि : "तास को कँपा दिया / कंकड़ से बालक ने, / तास को कँपा दिया / तास को नहीं / अमंत बाल को कँपा दिया।"<sup>६</sup>

औद्योगिक सभ्यता के उदय के साथ सरकारी-नैऋसरकारी संस्थानों-कार्यालयों में काम करने वाले मध्यवर्ग का भी जन्म होना है। दो विरोधी शक्तु-वर्गों की दुरभिसन्धि पर अवस्थित मध्यवर्ग की दशा विचित्र है। आर्थिक आधार में वह श्रमजीवी है। किन्तु सांस्कृतिक स्तर पर वह छुद को सम्पत्तिधारी वर्गों के साथ जोड़ता और उन्हीं की दुनिया का अंग बनने के स्वप्न देखता है। इसीलिए प्रगतिशील कवय में जहाँ उमंगे सहानुभूति का स्वर मिसता है वही उसकी तीखी आलोचना भी मिसती है। मुक्तिबोध और नागार्जुन दो मित्र पद्धतियों से यह कार्य करते हैं। मुक्तिबोध 'अपने ही वर्ग' को अपनी तरफ़दारी तय करने की समुचित सलाह देते हैं और नागार्जुन वस्तुस्थिति के चित्रण के जरिये उस पर ध्वंश करते हैं। सदैव दोनों का एक है—मध्यवर्ग की वस्तुस्थिति और स्वयं अपनी स्थिति के प्रति गजब करना। लेकिन कुछ अक्षरचरे प्रगतिशील वर्गापमरण के कठिन आन्तरिक गपर्व को अनुभव किये बिना ही जब स्वयं को गर्वहारा कल्पित कर लेते हैं तब उनका स्वर रचनात्मक, आत्मसात्रण बनाने वाला न होकर धर्मना का होता है। प्रकटतः जालिबारी मग्ने वाला यह स्वर बिना सम्पूर्ण और अवधार्य है, इसकी एक मिसाल बापों है। यी प्रभावर् माधवे ने 'निम्न मध्यवर्ग' को इन कण्ठों में स्मरण दिया है :

१. 'अन तरंग', पृ० ६३, 'गुहरे के बादम'।
२. 'अंगव का दट', पृ० ३३।
३. 'मुनमेहरी', पृ० १३६।
४. सीम। 'माता और पुन'।
५. रावेन्द्र बिजौर, 'नयी बजिगा', अंक-३, १९३६, पृ० ७६-८०।
६. 'पुन गरी, रंग बोली है', पृ० ४१।

जाता करने निकलते हैं लेकिन अन्तर में अटक होने से डरते हैं। अन्तर मानव-विवेक को आरंभ करने वाली वैज्ञानिक चेतना है और अन्तर मानवीय दिव्यता की प्रतिबिम्बित करने वाली मनोबुद्धि-चेतना। अन्तर-विवेक प्रान्ती के लिए देवताओं का अस्तित्व नहीं है। अन्तर में, मानव-जीवन और कर्म की ऐतिहासिक वास्तविकता ने मूल्य के रूप में अन्तरीकार बिना इसके लम्बे लिए अटकते हो बना कि वह ईश्वर की सत्ता की पुनर्जाति है, मनुष्य में अन्तरात्मा के विरुद्ध करने कर्म के प्रति विरक्तता उत्पन्न करे। और तीसरा, मानव-समस्याओं में अन्तर्निहित उत्पन्न करने वाली स्थितियों, प्रवृत्तियों, दृष्टियों आदि के विरुद्ध लक्षित लक्ष्य की चेतना। अन्तर में सामाजिक विधान मानव-व्यक्तित्व की बुद्धि और क्षमता के साथ है। इसलिए प्रगतिशील कविता अन्तर में दूरी अन्तरात्मा के अन्तर्निहित होकर अन्तर विधान का निषेध और संघर्ष मानवीय की स्वरूप को उत्पन्न करते हैं।

प्रगतिशील कविता की दूरी अन्तरात्मा संवेदना मानव-व्यक्तित्व की पुनर्जाति की परिकल्पना में प्रतिबिम्बित होती है। वह एक ओर 'सृष्टि के रास्ते अन्तर में नहीं मिलते' की वस्तुविक्रम के परित्यक्त है तो दूसरी ओर व्यक्ति को भीड़ में खोकर बेहता-भोहता होन करने की दूरी-दूरी सन्धियों से भी सतर्क है। प्रगतिशील कविता में व्यक्ति को, उसकी रचनात्मक भूमिका को, उसके सम्पूर्ण निर्जीवन के साथ स्वीकार किया जाता है। वह ऐसा 'व्यक्ति' नहीं है जो अपने अलावा सब कुछ के प्रति अस्तित्वपूर्ण अस्तित्व करे। उसकी चिन्ता घर-परिवार के बीच अपने निर्जीवन के साथ अपना स्थान बनाने की मानवीय चिन्ता है : "छोटे-ले अंगन में / मैं ने लपटे हैं / तुमसी के बिरबे दो / पिता ने उगाया है / बरगद छतनार / मैं अपना नम्रा गुलाब / कहां रोप दूँ ?" इस प्रश्न में कवि की साचारी इसी अर्थ में है कि वह सामाजिक जीवन में अपनी सार्वक, रचनात्मक भूमिका की तलाश कर रहा है। केदारनाथ सिंह का उद्देश्य सांस्कृतिक मूल्यों का विघटन दिखाना नहीं है अपितु वे भी 'अन्धायुग' अवतरित करते, प्रश्न की छतपटाहट न सोचते। दूसरी तरफ, वे 'फूल को हक दो' जैसी कविता कदापि न लिखते। मानव-जीवन में आस्था दृढ़ करने वाली यह कविता 'फूल को हक दो, यह हवा को प्यार करे, / अंतः, धूप रंगों से जितना भर सके, भरे' से आरम्भ होगी है और होंगी है। अंतः, धूप रंगों से जितना भर सके, भरे' से आरम्भ होगी है और होंगी है। अंतः, धूप रंगों से जितना भर सके, भरे' से आरम्भ होगी है और होंगी है। अंतः, धूप रंगों से जितना भर सके, भरे' से आरम्भ होगी है और होंगी है।

'इन मेंढों में उन मेंढों तक छाये' और यदि हारे तो दूब की पत्ताका और उठे—नये मानव के लिए।'<sup>१</sup>

जीवन की पूर्णता और स्वाभाविकता में यह अभेद आत्मा प्रगतिशील साहित्य का अन्यतम मूल्य है। इसीलिए नामार्जुन 'नयी-नयी मृष्टि रखने को तस्पर/तोड़ि-कोटि कर चरण' के 'अहरह स्निग्ध दृगित' पाकर 'असम-अकर्मा' पड़े रहने को असम्भव बताते हैं और नियन्ध, अमर्षादित व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के बारे में कहते हैं :

"तलित को मुघा बनायें सटवन्ध/घरा को मुदित करें नियन्त्रित नदियाँ / तो फिर मैं हो रहूँ नियन्ध, मैं हो रहूँ अनियन्त्रित/यह कैसे होगा ? / यह क्यों कर होगा ?"<sup>२</sup>

व्यष्टि और समाष्टि के सम्बन्धों को भूल कर जो कवि व्यक्ति के महत्त्व पर अमर्षादित यत्न देते हैं वे सामूहिक गति को मानव-मूल्यों की निरर्थकता का भूल कारण मानते हैं। उनकी दृष्टि में सन्निहत 'व्यक्ति' भी मौके पर 'सामूहिक गति' से अधिक सार्थक होता है क्योंकि सामूहिक गति का मिथ्यापन अधिक छिप नहीं सकता। वे अपने टूटे हुए होने को ही सुरक्षित रखने की हिदायत देते हैं कि "इतिहास की सामूहिक गति/सहसा झूटी पड़ जाने पर/बचा जाने सच्चाई टूटे हुए पहियों का आश्रय से।"<sup>३</sup> सामूहिक गति अकारण, सकेहीन ढंग से 'महंगा' झूटी पड़ जायेगी, यही स्वप्न-संश्लेष टूटे पहिये अपनी गरिमा के शुरू में खुर बिखरे पड़े हैं।

यह नहीं कि प्रगतिशील कविता ने मनुष्य के गरिमाश्रित रूप की परि-रूपना में वास्तविकता से भाँचें धुरायी है। अमर्षादी विस्तार-मजदूर-मध्यम के प्रति कदना और संवेदना का भाव यदि उसकी तत्त्वज्ञान; मर्मभेदी मर्षा-दृष्टि का परिचय देता है तो व्यक्तियों या वर्गों के सामान्य विघ्न और आलोचनाओं में हम उसकी भविष्यवाणी विन्ता की असक्त या सचेत हैं। 'गहर के छोड़ें' सामाजिक विदम्बना के तिकार होकर यदि संस्कृति-संस्कारहीन हो गये हैं और "गन्दा घुमा छोड़ते हैं समाज में"<sup>४</sup> तो कवि की संवेदना उसकी मार्मिक आलोचना से भी नहीं खूबती। इसी तरह बना-बर्बना पाकर 'बरम की बिमल' से "तोप आमु का घुमा उड़ाता"

१. 'नयी कविता', अक-२, १९५४; पृ० ९९-७१।

२. 'नगर में पंखों का मो', पृ० १२-३।

३. 'ताप पीत वर्ण', पृ० ७९-८०।

४. 'गुमदेहरी', पृ० ४३।

याता करने निकलते हैं लेकिन प्रकाश में प्रकट होने से डरते हैं। प्रकाश मानव-विवेक को जागरित करने वाली वैज्ञानिक चेतना है और अन्धकार मानवीय विवशता को प्रतिबिम्बित करने वाली मध्ययुगीन-चेतना। जागरित-विवेक प्राणी के लिए देवताओं का अस्तित्व नहीं है। संक्षेप में, मानव-जीवन और कर्म को प्रगतिशील काव्य ने मूल्य के रूप में अंगीकार किया इससे उसके लिए जरूरी हो गया कि वह ईश्वर की सत्ता को चुनौती दे, मनुष्य में भाग्यवाद के विरुद्ध अपने कर्म के प्रति विश्वास उत्पन्न करे। और सीसरा, मानव-सम्बन्धों में असंगति उत्पन्न करने वाली स्थितियों, प्रवृत्तियों, शक्तियों आदि के विरुद्ध सक्रिय संघर्ष की चेतना। असंगत सामाजिक विधान मानव-व्यक्तित्व को कुण्ठित और खण्डित करता है। इसीलिए प्रगतिशील कविता जीवन में गहरी आस्था से अनुप्राणित होकर असंगत विधान का निषेध और संगत मूल्य-बोध की स्थापना का प्रयत्न करती है।

प्रगतिशील कविता की गहरी मानवीय संवेदना मानव-व्यक्तित्व की पूर्णता की परिकल्पना में प्रतिबिम्बित होती है। वह एक ओर 'मृत्ति के रास्ते अकेले में नहीं मिलते' की वास्तविकता से परिचित है तो दूसरी ओर व्यक्ति को भीड़ में खोकर चेहरा-मोहराहीन बनाने की पूंजीवादी साजिशों से भी सतर्क है। प्रगतिशील कविता में व्यक्ति को, उसकी रचनात्मक भूमिका को, उसके सम्पूर्ण निजीपन के साथ स्वीकार किया जाता है। वह ऐसा 'व्यक्ति' नहीं है जो अपने अलावा सब कुछ के प्रति असहिष्णुता प्रदर्शित करे। उसकी चिन्ता घर-परिवार के बीच अपने निजीपन के साथ अपना स्थान बनाने की मानवीय चिन्ता है : "छोटे-से आँगन में / माँ ने लगाये हैं / तुलसी के बिरबे दो / पिता ने उगाया है / बरगद छतमार / मैं अपना नन्हा गुलाब / कहाँ रोप दूँ ?"<sup>१</sup> इस प्रश्न में कवि की साचारी इंसानी अर्थ में है कि वह सामाजिक जीवन में अपनी सार्वक, रचनात्मक भूमिका की तलाश कर रहा है। केदारनाथ सिंह का उद्देश्य सांस्कृतिक मूल्यों का विघटन दिखाना नहीं है बल्कि वे भी 'अन्धायुग' अवतरित कराते, प्रश्न की छतपटाहट न झेलते। दूसरी तरफ, वे 'फूल को हक दो' जैसी कविता कदापि न लिखते। मानव-जीवन में आस्था दृढ़ करने वाली यह कविता 'फूल को हक दो, वह हवा को प्यार करे, / ओस, धूप रंगों से जितना भर सके, भरे' से आरम्भ होती है और समाप्त होती है यहाँ की माटी को चीजने, सरसने, फूटने, अँधुआने का हक दो ताकि वह सकीर्णताओं को तोड़ती हुई

‘इन मेंहीं में उन मेरो तक छाये’ और यदि हारे तो दूब की पताका और उठे—नये मानव के लिए।’<sup>१</sup>

मनुष्य की नयी प्रतिमा : नया मानववाद : १४६

जीवन की पूर्णता और स्वाभाविकता में यह अभेद्य आस्था प्रगतिशील साहित्य का अग्रगण्य मूल्य है। इसीलिए नामाजुन ‘नयी-नयी गृष्टि रचने को तत्पर/कोटि-कोटि कर धरण’ के ‘अहरह स्निग्ध दृगित’ पाकर ‘अतम-अकर्म’ पढ़े रहने को असम्भव बनाते हैं और निबन्ध, अमर्यादित व्यक्ति-स्वातन्त्र्य के बारे में कहते हैं :

“तल्ल को गुधा बनायें तटवन्ध/धरा को मुदित करें नियन्त्रित नदियाँ / तो फिर मैं ही रहूँ निबन्ध/मैं ही रहूँ अनियन्त्रित/यह कैसे होगा ? / यह क्यों कर होगा ?”<sup>२</sup>

दृष्टि और समष्टि के सम्बन्धों को भूल कर जो कवि व्यक्ति के महत्त्व पर अमर्यादित बल देते हैं वे सामूहिक गति को मानव-भूखों की निरर्थकता का मूल कारण मानते हैं। उनकी दृष्टि में गण्डित ‘व्यक्ति’ भी मोके पर ‘सामूहिक गति’ से अधिक सार्थक होता है क्योंकि सामूहिक गति का मिथ्यापन अधिक छिप नहीं सकता। वे अपने टूटे हुए होने को ही गुराधार रचने की हिदायत देते हैं कि “इतिहास की सामूहिक गति/तहसा झूठी पड़ जाने पर/बया जाने सच्चाई टूटे हुए पट्टियों का आश्रय से।”<sup>३</sup> सामूहिक गति अकारण, तर्कहीन रूप से ‘तहसा’ झूठी पड़ जायेगी, यही स्वप्न-संश्लेष टूटे पट्टियों अपनी गरिमा के गुरूर में खुर बिछारे पड़े हैं।

यह नहीं कि प्रगतिशील कविता ने मनुष्य के गरिमाग्रस्त रूप की परि-कल्पना में वास्तविकता से भाँचें चुराये हैं। समन्वयी विज्ञान-मजदूर-मध्यवर्ग के प्रति करुणा और संवेदना का भाव यदि उसकी तत्त्वपूर्ण; मर्मभेदी मर्यादा-दृष्टि का परिचय देता है तो व्यक्तियों या वर्गों के सामान्य बिन्नो और आलोचनाओं में हम उसकी परिवर्धनीयता की समझ पा सकते हैं। ‘महूर के छोड़के’ सामाजिक बिदम्बना के गिरावर होकर यदि संरक्षित-संरक्षणीय हो गये हैं और ‘रक्षा युवा छोड़ते हैं साम्राज्य से’<sup>४</sup> तो कवि की संवेदना उसकी मामिक आलोचना से भी नहीं छूटती। इसी तरह बना-बर्बना छाकर ‘बरग की चिमम’ से “देव आमु का घुमा उड़ाया”

१. ‘नयी कविता’, मक-२, १९२४; पृ० १६-३१।
२. ‘तारने क्यों बानी’, पृ० १२-३।
३. ‘गाउ गोउ बयं’, पृ० ७६-८०।
४. ‘गुप्तमेहरी’, पृ० ४२।

‘चंदू’<sup>१</sup> व्यक्ति होता हुआ भी अपने जैसे तमाम भिन्नार्थियों का प्रतिनिधि (टाइप) बन जाता है। व्यक्ति चित्रों से सामान्य को प्रतिबिम्बित करने के साथ-ही-साथ ‘सामान्य’ की आलोचना भी देखी जाती है। डॉ० रामविश्वनाथ शर्मा ‘कर्मक्षेत्र’ में किसानों की इस वास्तविक स्थिति को नजरन्दाज नहीं करते कि :

“रूढ़ियों की, नियमों की, अस्पष्ट विचारों की  
सदियों के पुरातन मृत संस्कारों की  
चिह्नित है प्रेतरूप छायाएँ मटीले मुँह पर।”<sup>२</sup>

प्रेतरूप छायाएँ मटीले मुँह पर चिह्नित होती हैं, कमारमक दृष्टि से यह प्रतीक-योजना उनकी अन्तर्बाह्य वास्तविकता को बेहद खूबी से व्यक्त करती है। क्रान्तिकारिता के उद्गार में यहाँ वास्तविकता से आँखें नहीं चुरायी गयी हैं। सच्ची क्रान्तिकारिता वास्तविकताओं और उनके वस्तुगत आकलन द्वारा निर्धारित दिशा पर निर्भर होती है।

प्रगतिशील कविता वास्तविकता की स्वीकृति मात्र को मूल्यवान् नहीं मानती। उसके लिए मूल्यवान् है वास्तविकताओं से अजित हमारा निष्कर्ष। प्रगतिशील कविता मानव-व्यक्तित्व को विघटित और अमानवीकृत करने वाली समाज-व्यवस्था में परिवर्तन की सक्रिय चेतना धारण करती है। इसलिए वस्तुस्थिति की स्वीकृति, उसमें व्यक्ति (और कला) की स्थिति एवं भूमिका की पड़ताल और भविष्य के न्यायसंगत ध्येय के प्रति जनता की चेतना का विकास—यह प्रगतिशील कविता के मानववादी मूल्यों का केन्द्रीय सार है। रूढ़ियों, नियमों, अस्पष्ट विचारों के जिन मृत संस्कारों ने मनुष्य को दबोच रखा है, उनसे मुक्ति इस प्रक्रिया की मूल धुरी है। ग० मा० मुक्तिबोध ने घासकर मध्यवर्ग के आत्मसमर्पण के जरिये संस्कार-मुक्ति की प्रक्रिया को सर्वाधिक अभिव्यक्ति दी है। ‘एक रंग का राग’ में उन्होंने लिखा,

“एकमात्र उद्देश्य—

हृदय की लुटिया से दिमाग की मोरी में

पानी डाल

जमी हुई काँई सब निकालना।”<sup>३</sup>

१. ‘गुलमोहदी’, पृ० ४६।

२. ‘रूप-तरंग’, पृ० १६।

३. ‘भूरी-भूरी छाक घूस’, पृ० ११।

काई निकाल कर मानव-व्यक्तित्व में जो नयी आभा निछरेगी वह समाज और कला की नया मनुष्य देगी। यह सपन आमान नहीं है। इस परिप्रेक्ष्य की पूरी स्पष्टता से समझने के नाते ही प्रगतिशील कविता टूटे पहिचानों की भाँति किसी समस्कार की अभिलाषा लिये अकेले, निष्क्रिय, चेतनाशून्य पड़े रहने के विरुद्ध है। चूँकि "जन-जन की साहसी विचारधारा/कर्ममयी अग्निधारा"<sup>१</sup> है इसलिए वह "प्राणों की मवमक्ति से, शक्ति से" एक "नव विश्व-संकरूप का नया-नया गुरुभार" लेकर चलती है।<sup>२</sup>

आज के जीवन की समस्याएँ राजनीति से बहुत गहरे तौर पर जुड़ी हैं। नागरिक जीवन में सामाजिक विरोधों का अधिक प्रत्यक्ष और उग्र रूप देखने में आता है। सामाजिक उत्पादन में कायम होने वाले मस्वग्रुहों में स्वामी और श्रमिक के बोध की खाई को राजनीतिक जीवन में भी साफ-साफ देखा जा सकता है। शत्रुत्व साधुर की 'लीडर का निर्माण'<sup>३</sup> कविता में इस खाई को दो चितों द्वारा झूत किया गया है। पहले चित्र में नेतागण हैं जो रंगम के पर्दों से मजे, साफ-सुपरे सुविधापूर्ण बैगनों में रहते हैं, "बपरामी कम बेन्ट/मिस्ट्री लिये डायरी/गिट पर बार ग्रीनी" है। और दूसरे चित्र में सड़न-भरी जिन्दगी जीता जन-ममुदाय : "निबल रही छिपकली-नी/नदकी दरवाजे में/गनी का विस्मा बन/फिर रहा बच्चा/मिसे घामी बीनम/मिट्टी के तेल की।/...बोल रहा/मीत के निगनन-ना/मोडू दूर मोम का।/गुगा ही/कोन जा रहा है?/लीडर का निर्माण!"

आर्थिक और राजनीतिक जीवन के अन्तर्विरोध एक-दूसरे से निरवेद्य तो हैं गही; इसलिए प्रगतिशील कविता अमीरों की हवेली को विगानों की पाठशाला बनाने, घोड़ी, पाती, चमार, ठेकी सबने जीवन का अण्डकार दूर करने का ना बू पाठ पढ़ाने के लिए जल्द-जल्द घेर बढ़ाने का आह्वान करती है, मेडो, जमींदारों की जगह विगानों का बँक गुमाने की माँग रखती है और गारी सम्पत्ति-आपत्ति को दंग की बनाने का मार्ग सुझाती है।<sup>४</sup> वह यह महसूस करती है कि दुनिया महत् सुमानकारी कार्य राजनीति के वर्गगत विधान से हो नहीं सकता। इसलिए वह जिस नयी दिशा और नये विधान की अवनगो है वह समय के अनुसार, "वाम, वाम, वाम दिशा/ममन-माम्मवादी" है। यह विधान 'वर्गमिष्ट जनता का एकता-मममम' है और "वाम

१. 'झूरी-झूरी छाक छल', पृ० १६७।

२. उपसंहार, पृ० १८७।

३. 'दुमरा मजरा' पृ० ४५-४६।

४. 'बेना', पृ० ७८।

कठिन कमकर की मुट्ठी में पथ प्रदर्शिका मशाल” की तरह लाल-लाल प्रकाश बिखेर रहा है।<sup>१</sup> मनुष्यता की, खुद मनुष्य की रक्षा का दायित्व समय की आवश्यकता का प्रतीक इस नये साम्यवादी विधान के हाथ में है। राजनीतिक चेतना निस्सन्देह प्रगतिशील कविता का अगम्य मूल्य है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि प्रगतिशील कविता में जिस दृष्टिविन्दु से मनुष्य के व्यक्तित्व का मूल्यांकन हुआ उससे उसकी भौतिक विवशताओं और अन्तर्निहित सम्भावनाओं—दोनों का प्रकाशन हुआ। प्रगतिशील कवियों ने मनुष्य की कष्टपूर्ण स्थिति को ‘आह!’ भर कर देखा तो दूसरी ओर उसकी सुपुष्ट क्षमताओं को अंकुरित करने के लिए उसे ललकारा, कभी व्यथ्य किया, कभी फटकार सुनायी। लेकिन यह सब उसकी आस्था, उसके मनोबल, उसके विश्वास और संकल्प को दृढ़ करने के लिए। यह नया मानववाद ‘मानव तुम सबसे सुन्दरतम’ (पं०) की भावना पर आधारित है। इसलिए प्रगतिशील कविता में मनुष्य ‘अखिल भुवन के उपवन का सर्वोत्तम कुसुम’ ब्रह्मा (नरेन्द्र शर्मा), ‘उच्च जीवन का श्रेष्ठ मान’ बना (डॉ० शिवमंगल सिंह ‘सुमन’)।

किन्तु हमारे युग में मनुष्य को अपने लक्ष्य से च्युत कर दिया गया है। प्रगतिशील कविता का संघर्ष उसे पुनः उसके सम्मानित आसन पर पहुँचाने का संघर्ष है। वह इस सत्य से अवगत है कि इतिहास का यह निष्पत्तिक संघर्ष अकेले दम नहीं खाया जा सकता। अतः वह मनुष्य के संगठित सामूहिक प्रयत्नों की महत् भूमिका को रेखांकित करना अपना धर्म समझती है।

जब तक मनुष्य को वास्तव में उसका सम्मानित दर्जा नहीं मिलता तब तक कविता के माध्यम से उसे आत्मसजग बनाने, उसके सर्वोत्तम मानवीय गुणों को अभिव्यक्ति देने का दायित्व प्रगतिशील कविता अपने जिम्मे लेती है। ईश्वर, धर्म आदि की सार्यकता मनुष्य को उसका खोया हुआ दर्जा दिलाने में है। कवि जगत्-निर्माता है, वह यह नया मूल्य भी निर्मित कर सकता है कि देवता मन्दिरों, राज-प्रासादों और सहृदयानों में नहीं है; ‘देवता कहीं सड़कों पर मिट्टी तोड़ रहे, देवता मिलेंगे छेतों में, घलिहानों में।’ (दिनकर) मनुष्य के श्रम को इतना ऊँचा स्थान देकर कवि उसका स्वत्व हरण करने वाली व्यक्तिगत सम्पदा का निषेध करता है; नयी मानवता के स्वप्न देखता है।

मनुष्य की नयी प्रतिमा : नया मानववाद : १५३

सम्पदा मद का रूप है, श्रम आग का। 'आग सबकी होती है, सबको एक करती है।' (मधेश्वर) मनुष्य की एकता वह बात है जो प्रगतिशील कवि की महाप्रतीक्षा की शक्तियों के आगे भी विचलित होने से बचाता है। उसमें पस्तहिम्मतों आती है, मगर वह हिम्मत बाँधता है—मविष्य और न्याय और मनुष्य में आस्था के नाते। वह 'अन्धकार के निराकार भूतों में प्रवेश' की धीर कर उगने वाले 'नये दमकते सूर्य' या नूतन मानवता के सेहरे' की (मुक्तिबोध) आँखों से ओलझ नहीं होने देता।

---

## राष्ट्रीयता : अन्तर्राष्ट्रीयता

प्रगतिशील साहित्य आरम्भ से ही साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना का साक्ष्य रहा है। राजनीतिक स्तर पर उसकी साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना का सम्बन्ध सुसंगत मार्क्सवादी विचारधारा और गैर-मार्क्सवादी राष्ट्रीय-अनवादी प्रवृत्तियों—दोनों से है। साहित्यिक स्तर पर भारतेन्दु-युग से लेकर छायावाद तक की पृष्ठ साम्राज्यवाद-विरोधी परम्पराएँ उसकी पृष्ठभूमि में सक्रिय रही हैं। प्रगतिशील काव्य के साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना का मूल भारतीय जनता की राष्ट्रीय मुक्ति की छटपटाहट में है। इसलिए उसकी राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप बहुआयामी है। मानव की सर्वाङ्गीण मुक्ति की प्रेरणा से विकसित समाजवादी विचारधारा और समाज का अनुराग अपने ग्राम, जनपद, नाते-रिश्ते के प्रति तीव्र आकर्षण, परम्परा और इतिहास का सम्यक् मूल्यांकन आदि उसकी राष्ट्रीय भावना का ही परिणाम है।

अंग्रेजों ने १८५७ के स्वाधीनता संग्राम से यह सीख ली कि यहाँ के सामन्ती महाप्रभुओं को अपना सहयोगी बनाये बगैर अधिक समय तक निष्कण्टक राज्य कर पाना कठिन होगा। अतः ढहती व्यवस्था के स्तम्भों को अंग्रेजों ने दृढ़ किया, नवाबी, जागीरदारों को अपना विश्वस्त मित्र बनाया। दूसरी तरफ, भारत का पूँजीवादी विकास भी ब्रिटिश शासन की छत्रच्छाया में आरम्भ हुआ। किन्तु इस पहलू को नजरन्दाज नहीं किया जा सकता कि अंग्रेजों ने परम्परागत भारतीय उद्योगों को नष्ट-भ्रष्ट किया तथा अपने माल की बिक्री के लिए और ब्रिटेन को कच्चा माल की सप्लाई करने के लिए भारत को एक विशाल मण्डी में बदल दिया।

इन विविध और प्रकटतः विरोधी स्थितियों में जब पूँजीवाद का विकास आरम्भ हुआ तो उसने अंग्रेजों के साथ सहयोग और संघर्ष की दोहरी कार्यान्विति

अरनायी। भारताय पूँजीपति वर्ग ने सामन्ती महाप्रभुओं और अंग्रेज शासकों के गठबन्धन से तटस्थ रह कर साम्राज्यवाद-विरोधी निर्णायक संघर्ष चलाने की जगह समझौतावादी रणनीति अपनायी। साधारण जनता का हित न अंग्रेज शासकों से जुड़ा था और न उनसे सीमित संघर्ष की समझौतावादी नीति चलाने वाले भारतीय पूँजीपतियों-जमींदारों से। प्रगतिशील साहित्य जनता की तरफ़दारी और जनहित को प्रतिबिम्बित करने वाला साहित्य है। जनहित और जनशक्ति में गहरी आस्था से अनुप्राणित प्रगतिशील कवि की मूर्तिपंथ ने लिखा :

“मुघियों के कुत्तपति, सामन्त महन्तों के वैभवं-दान  
बिसा गये बहु राजतंत्र नावर में गयो बुद्-बुद् कण।  
रजत स्वप्न साम्राज्यवाद के, से नयनों में गोमन  
पूँजीवाद निशा भी है होने की आज सामान।”<sup>१</sup>

मनुष्य के निहरे शोषण के विरुद्ध अनवरत संघर्ष में प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीय चेतना का स्वरूप स्पष्ट होता है। राष्ट्रीय स्वाधीनता के माघ जनता के जो स्वप्न जुड़े थे उनका सम्बन्ध आर्थिक और सामाजिक जीवन की दृष्टिकोणी में था। अपने दैनन्दिन जीवन में जनता जिन पूँजीपतियों, जमींदारों के जुल्मों का शिकार बनती थी उन्हें वह आजादी के साथ बेमेल मालती थी। गांधी जी के नेतृत्व में चलने वाले स्वाधीनता संघाम की विशेषता यह थी कि उसके पीछे साधारण जन का कर-बल था और नीति की ओलों में पूँजीपतियों की प्योछ थी। एव उदाहरण द्वारा यह बात प्रमाणित हो सकती है। गांधी जी ने विदेशी वस्तुओं के बहिष्कार का ‘स्वदेशी’ आशोधन बनाया। उनका कहना था कि पैसे में भूत काम कर मारे देग को बपड़ा गुलम किया जायगा। किन्तु इस कथन की उदाहरणिकता के बारे में स्वयं गांधी जी को कोई भ्रम न था। वे यह समझते थे कि मारे देग को बपड़ा गुलम करना हीमी-नेल नहीं है, उसके लिए बड़े-बड़े कारखानें आवश्यक हैं। उनकी नीति यह थी कि ‘विदेशी’ के बहिष्कार में स्वदेशी उद्योग-पेशों के लिए बाजार तैयार होगा। स्वदेशी के हम बने-बगिच को सामने रखते हुए मगन-मोहन में लिया :

“संघों का माघो का स्वाधीनता संघों की जमबाना होगी।

जादो बान-बान मरगी है मजदूरों की शानी होगी।

वही वस्त्र जिसके धागे-धागे में श्रम का स्वेद भरा है,  
वही वस्त्र जिसके रेञ्जे-रेञ्जे में श्रम का रक्त भरा है।”<sup>१</sup>

श्रमजीवियों की अन्तर्राष्ट्रीय विरादरी है। आने खून-पसीने की गांधी मेहनत से वे चीजें उत्पन्न करते हैं। मुनाफ़ा कमाने या बाज़ार हथियाने की होड़ में पूँजीपति वगैरे उन वस्तुओं का सदुपयोग ही नहीं करता, बल्कि दुरुपयोग करने में भी नहीं हिचकता। स्वाधीनता संग्राम के व्यावहारिक अनुभवों ने इस मार्क्सवादी प्रस्थापना को इतने ज्वलन्त रूप में सामने ला दिया कि गांधीवादी कवि मैथिलीशरण गुप्त तक ने ‘जीवनी’ में लिखा, “धन रूपी फल का परिश्रम ही मूल है।” मार्क्स-जैनी संवाद के ही रूप में वह आगे कहते हैं, “पूँजी नहीं सूट ही इसे कहो/दूसरों को ठग कर जोड़ी जो गयी अहो! दासता की नींव यही व्यक्तिगत नीची है/छाता दूसरा ही है, कमाता श्रमजीवी है।”<sup>२</sup>

राष्ट्रकवि के कथन में सशय के लिए स्थान नहीं है। दूसरों की कमाई हड़प कर अर्जित व्यक्तिगत पूँजी दासता की नींव है। हिन्दी की प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीय भावना का यही उत्स है। इसलिए प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीयता साम्राज्यवाद के प्रति समझौतावादी नीति को अस्वीकार करती थी। यदि मार्क्सवादी कवि शिवमंगल सिंह ‘सुमन’ ‘विदेशी वहेलिये’ को सलकारते हैं और ‘कातर कण्ठ-झींझनी’ की बेयाक बोध (‘कहाँ गया हत्यारा’) के जवाब में कण-कण में जगते विद्रोह के अंकुर<sup>३</sup> को चिलित करते हैं, तो काँग्रेसी देशभक्ति पर व्यग्य करते हुए अमिता बैताल (रामविलास शर्मा) लिखते हैं :

“देशभक्ति के काम में रुपये दिये हजार  
चमक उठा इस पुण्य से फिर छोया व्यापार।  
न इसको सूट बताओ जी।”<sup>४</sup>

शासक हैं अंग्रेज। उनके विरुद्ध देशभक्तिपूर्ण संग्राम चला रहे हैं काँग्रेसी नेता। मठ-विशेष ने रुपये काँग्रेस को दिये। फिर भी व्यापार चमक उठा। क्या इससे पूँजीवादी-साम्राज्यवादी हितों का भीतरी गँठजोड़ उद्घाटित नहीं होता? और क्या इससे राष्ट्रकवि का निष्कर्ष पुनः पुष्ट नहीं होता?

१. ‘संपर्प’, १० जनवरी, १९३८, पृ० ६।
२. ‘पृथ्वी-वृद्ध’, पृ० ३६-४०।
३. ‘विश्वास बढ़ता ही गया’, पृ० ४१।
४. ‘सोचमुद्ध’, २८ अक्टूबर, १९४५, पृ० २।

सन् १८५७ के गदर ने सबक गीत कर अर्थजों ने भारतीय सामन्तों-जागीर-दारों और उनसे अपने सम्बन्धों को इसलिए दृढ़ किया कि सामान्य गरीबों की बाजू में रखा जा सके। भारतीय पूँजीपति वर्ग ने अर्थजों से अपने हित टकराव के बावजूद इसलिए मिलीभगत की कि उन्हें हिन्दुस्तान के जागरित मेहनतकारों में भी भय था। प्रगतिशील कवि इस वस्तुस्थिति के प्रति सजग हैं। इसीलिए जब १९४६ में काँग्रस प्रतिष्ठा सांभाल्य के राष्ट्रे के नीचे सिंहासन पर आसीन हुई तब प्रगतिशील कवियों ने देशी-विदेशी शोषकों की अपवित्र साँठ-गोठ पर गहरा शीम ध्येयन किया :

“मेरी मानवता पर रखी गिरि का-सा सत्ता सिंहासन,  
मेरी आत्मा पर बैठा है, बिपक्षर-सा सामन्ती शासन,  
मेरी छाती पर रखा हुआ साम्राज्यवाद का रक्त-कमल,  
मेरी धरती पर फैला है मन्वन्तर बन कर मृत्यु-दिवस।”

शोषण के तिहरे रूपों—सामन्तवाद, पूँजीवाद और साम्राज्यवाद—के प्रति तत्काल विरोध की दृष्टि होने से प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीय भावना दो स्तरों पर व्यक्त हुई है। साम्राज्यवाद-विरोधी निर्णायक संपर्क के द्वारा देश की राजनीतिक स्वतंत्रता प्राप्त करना और दूसरा अपने देश की समस्त जनता को सामन्ती, पूँजीवादी और साम्राज्यवादी शोषण से मुक्ति दिला कर गमता और भाईचारे के आधार पर नये भारत का निर्माण करना। इन दोनों के बीच गम्भीर अन्वेषणात्मक का परिणाम है। इसीलिए विश्व-स्तर पर चल रहे साम्राज्यवाद-विरोधी मुक्ति गदामों में भाईचारा और समाजवादी जगत में गहरी आस्था उसको राष्ट्रीय भावना के ही परिणाम है। साम्राज्यवाद और प्रतिजग दोनों पूँजीवाद की विह्वल अभिव्यक्तिपूर्ण हैं। इसलिए प्रगतिशील कविता में भारतीय मुक्ति आन्दोलन को अन्तर्राष्ट्रीय मुक्ति आन्दोलनों के एक अंग के रूप में देखने तथा समाजवादी दिशा और विधान को शोषणवर्गीय प्रवृत्तियों के एवमात्र विरुद्ध के रूप में देखने की प्रवृत्ति विकसित हुई।

इस परिप्रेक्ष्य में देखने पर स्पष्ट होगा कि प्रगतिशील काव्य में राष्ट्रीयता और अन्तर्राष्ट्रीयता एक-दूसरे के पूरक के रूप में विद्यमान हैं, समाजन, आन्दोलन और वास्तव के अनुकरण के रूप में नहीं। जैसे पूँजीवाद का राष्ट्रीय चरित्र उनके अन्तर्राष्ट्रीय चरित्र और भाईचारे में सम्बन्ध है, वैसे ही सर्वहारा का चरित्र और भाईचारा भी राष्ट्रीय और अन्तर्राष्ट्रीय दोनों है। बेगरी मारामन दुख ने प्रगतिशील

कवियों के सम्बन्ध में यह उचित लिखा है कि “देश की घटनाएँ भी इनकी प्रभावित करती हैं और वे देश की सीमा से उठकर सारी मानवता के अभ्युत्थान की भी कल्पना करते हैं।”<sup>१</sup>

शोषक संस्कृति के बारे में गिरिजा कुमार माथुर की ये पंक्तियाँ पहले उद्धृत की जा चुकी हैं : “...मूल धन हिंसा, गुलामी सूद है, आदमी बन्दूक की बारूद है।” हिंसा, युद्ध और गुलामी शोषक समाजों के मूलाधार होते हैं। प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीयता इस विवेक का परिणाम नहीं करती। इसीलिए वह सभी प्रकार के शोषण से मनुष्य की मुक्ति को अपना ध्येय बनाती है और युद्ध की जगह शान्ति के गीत गाती है, ध्वंस की जगह निर्माण का स्वप्न अंकित करती है।

युद्ध और शान्ति की शक्तियों में ‘अन्धायुग’ का धामक सम्तुलन बनाने की जगह नागार्जुन ‘शान्ति का मोर्चा’ कायम करते हैं। युद्ध के अमानुषिक चरित्र का उद्घाटन वह भी करते हैं : “नहीं नाम पर/नहीं मुहिम पर/बस बरसोंगे जनाकीर्ण आबादी पर ही/निरपराध, निर्दोष, निष्कलुष/बाल, वृद्ध, वनिताओं की ही जान जायगी...”<sup>२</sup> ‘शान्त, निरीह नगर-ग्रामों’ और ‘खेतों, खानों, खलिहानों’ पर गिरने वाले ये धम सभ्यता, संस्कृति, कला और मानव-आत्मा का ही ध्वंस करते हैं।<sup>३</sup> डॉ० धर्मवीर भारतीय के लिए इस विडम्बना से बचने की कोई सूरत नहीं है। चूँकि “दोनों ही पक्षों में विवेक ही हारा/दोनों ही पक्षों में जीता अन्धायुग”<sup>४</sup> इसलिए युद्ध समाप्त हो जाने पर “जो अन्धायुग अवतरित हुआ जग पर/बीतता नहीं रह-रहकर दोहराता है।”<sup>५</sup> प्रहरी-१ और प्रहरी-२ के संवाद के माध्यम से वह निष्कर्ष देते हैं :

“शासक बदले/स्थितियाँ बिल्कुल वैसी हैं/इससे तो पहले के ही  
शासक अच्छे थे/अच्छे थे.../लेकिन वे शासन तो करते थे।”<sup>६</sup>

इस निरपेक्ष सम्तुलन से जो अनास्था और निरपेक्षता उत्पन्न होती है वह मनुष्य को निपतिवादी बनाती है। प्रगतिशील कवि युद्ध और शान्ति की शक्तियों में फर्क करते हैं। डॉ० मुपन समाजवादी चीन के उस्तवों की सलाह में “सही व्यवस्था

१. ‘आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत’, पृ० २०३।

२. ‘हंस’, अक्टूबर, १९५०, पृ० ६।

३. ‘अन्धायुग’, पृ० ११।

४. उपर्युक्त, पृ० १३०।

५. उपर्युक्त, पृ० १०७।

का जर्जर कंकाल” जसता इसलिए देखते हैं कि इस ‘नयी जवानो नयी किस्म की सेती’ में ‘टैको के बदले टैंक्टर मेहमान बन गये/अपुबम के बदले जन-जन के गान बन गये।”<sup>१</sup> निर्माण और भान्ति की प्रेरणा के कारण ही ‘नया चीन साम्राज्यवाद को नयी चुनौती’ देता है।

गुड अनिवार्यतः जन-विरोधी होता है। सभी देशों की जनता के गुड-विरोधी मूह्यों को शमशेर यहापुर मिह ने ‘अमन का राग’ में प्रतिबिम्बित किया है :

“मुझे अमरीका का लिबर्टी-स्टैचू उतना ही प्यारा है/जितना मास्को का सात तारा।/ और मेरे दिल में पेकिंग का स्वर्णय महम/  
मक्का-मदीना से कम पवित्र नहीं।/मैं काशो में उन आयों का शप-  
नाद सुनता हूँ/जो बोल्गा से आये/मेरी देहनी में प्रह्लाद की तपस्याएँ  
दोनों दुनियाओं की चौपट पर/गुड के हिरण्यकरण को चीर रही  
है।/यह कौन मेरी घरती की भान्ति की आरमा पर कुरबान हो  
गया है ?”<sup>२</sup>—दरयादि।

देखना चाहिए कि शमशेर के लिए भान्ति और स्वतन्त्रता एक-दूसरे से जुड़े हैं। दोनों दुनियाओं की चौपट पर हिरण्यकरण का यद्यत्तस्य मंगुलन नहीं है। अमरीका में लिबर्टी-स्टैचू ने प्रेम की ध्वन-वृत्ति ‘मास्को का सात तारा’ में नहीं है। सात तारा समाजवाद का प्रतीक है और समाजवाद मुक्ति आन्दोलनों का मित्र है। दूसरी की स्वतन्त्रता का हरण करने वाला साम्राज्यवाद स्वतन्त्रता की मूर्ति नहीं माना जा सकता। लिबर्टी-स्टैचू अमरीकी जनता की मुक्ति भावना का प्रतीक है। यह संयोग की बात नहीं है कि प्रगतिशील बर्बिता में समाजवादी जगत् की ही मुक्ति का प्रतीक माना गया है। भरेन्द्र शर्मा ने सात रुग को गज मन्त्रदूर बिलानों का क्षम कहा और कहा :

“कागिन्टी दिन्डो की बन कर काम सात गेना आयो  
...दबी हुई बिनयारी मइकी आजादी के शीतों में  
देन-देन की जनता गरजी सात पीर के दीनों में।”<sup>३</sup>

१. ‘विराग बढ़ा हो दया, पृ० १०३।
२. ‘बादेबो’, पृ० ११२।
३. ‘गोबनुड’, २ मसम्बर, १९४४, पृ० १०।

द्वितीय विश्व युद्ध में 'दलितों की तीर्थभूमि' सोवियत संघ की विजय कामना की गयी क्योंकि वह भुक्ति-आन्दोलनों और शान्ति की शक्तियों का प्रतिनिधि था। भुक्तिबोध ने लिखा :

‘साल सोवियत देश कि नूतन मानवता की आग  
दुनिया के मजलूमों का वह जलता एक चिराग ।’<sup>१</sup>

यह चिराग भविष्य की आशा-आकांक्षा का प्रतीक था। स्वयं अपने देश में स्वतन्त्रता के बाद जिस नयी मानवता की स्थापना का स्वप्न प्रगतिशील शक्तियों ने देखा था, साल सोवियत उसका भी प्रतीक था। इसलिए उसकी विजय और पराजय के साथ प्रगतिशील कवियों ने मानवता के भावी मूल्यों को जोड़कर देखा।

वर्तमान विश्व में प्रगतिशील कवियों ने अपने भुक्ति-संग्रामों को साम्राज्यवाद-विरोधी भुक्ति-संग्रामों और समाजवादी आन्दोलनों की संगति में देखा तथा दूसरी तरफ अपनी जातीय परम्पराओं के प्रगतिशील मूल्यों से जुड़कर अपने इतिहास, अपनी जनता और अपने नगर-ग्रामों में अपनी राष्ट्रीय चेतना को भूर्त किया।

प्राचीन संस्कृति और परम्पराओं में राष्ट्रीय अस्मिता की तलाश करते समय बहुधा साम्प्रदायिक हो जाने का खतरा रहता है। कुछ पुनश्चयानवादी राष्ट्रीय संघों की साम्प्रदायिक भावभूमि को देखते हुए इस खतरे के प्रति सजग होना आवश्यक हो जाता है। स्वयं को सांस्कृतिक कहने वाले एक राष्ट्रीय संघ के अनुसार भारत में “अंग्रेजी शासन से भी बहुत बड़ी दुःखद घटना” थी मुसलमानों का अस्तित्व।<sup>२</sup> इनके अनुसार दो हजार वर्षों का भारतीय इतिहास हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का इतिहास है। वे जिस हिन्दू राष्ट्र की रचना का संकल्प लेते हैं उसमें मुसलमानों का अस्तित्व स्वीकार नहीं किया गया है।<sup>३</sup>

कहना न होगा कि प्रगतिशील इतिहास-दृष्टि इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या के विरुद्ध है। उसके अनुसार हिन्दू-मुसलमानों में ऐसा बँर नहीं है। केदारनाथ अग्रवाल यह निर्विन्द घोषणा करते हैं कि—

१. 'लोकयुद्ध', ११ जून, १९४४, पृ० ८।

२. 'म० स० मोलवलकर' : 'विचार नवनीत', पृ० २८६।

३. विवरण के लिए देखें उपर्युक्त, पृ० १३१, १३८, १७२, २०२, २८६ इत्यादि।

"हिन्दू मुसलिम दोनों भाई/हिन्द देश में साथ रहेंगे/एक छून के दो पीछों के/दो पूर्वों-से साथ घिलेंगे।/ काँटों की झुनी के ऊपर/ थड़ कर दोनों साथ होंगे/मुन्दरतम ससृष्टि से अपनी/ पूरे भारत में महकेंगे।"१

जिस समय ब्रिटिश शासन की नीति के फलस्वरूप पुनर्रचनावादी शक्तियाँ प्राचीन इतिहास की साम्प्रदायिक ध्याष्टा द्वारा हिन्दुओं और मुसलमानों में बिप को रही थी उस समय प्रगतिशील कवि इतिहास के उन पहलुओं को रेखांकित कर रहे थे जिनसे जनता में एकता और स्वतंत्रता का भाव जगे। 'कबीर-सृष्टि' में विररम्भरनाथ ने धार्मिक पाषण्ड और साम्प्रदायिक बहुशत के घिलाफ लिखा :

"मजहब क्या है, एक अनोखा तोड़ा है दाढ़ी छोटी का,  
यही दोस है तोत न जाने कितनी की मक्खन रोटी का।"२

'महाराज गिवात्री का पत' में निराला ने 'मोगल' और 'हिन्दू' प्रत्ययों का व्यवहार साम्प्रदायिक अर्थ में नहीं किया है, बरन् जातीय एका के प्रश्न को उभार कर उन्होंने राष्ट्रीय मुनि की भावना को दुड़ करने का प्रयास किया है। इसीलिए गिवात्री अपने पत में जयसिंह को राजपूतों से बहारी के लिए धिक्कारते हैं और तमाह देने हैं कि "मिमो राजपूतों से, चेंरो तुम दिल्ली गड़।"३ यदि निराला की दृष्टि साम्प्रदायिक होती तो 'जागो फिर एक बार' जैसी कविता बह कभी न लिखते। उनके बहने भाव में 'भारती-रति कवि-कण्ठ में' जाती है।४ कवि बाल-बोध कराता है और जागरण का आन्देज देता है। दूसरे अंग में कवि जनता को उसकी शक्ति का अहसास कराता है। 'सोरो की मीठ में आया है आज हमार', आयाचार के आगे बलहाय सके रहने को 'मिपमाता' का आचरण बहता है और श्रुतियों का महामन्त्र पूँरता है : "तुम हो महान्, तुम सदा हो महान्/है नखर मह दोन भाव/ कायरता, कामरता/बह हो तुम/पद-रज-भर भी है नही/पूरा मह बिज्र पार।"५

१. 'हम', जनकरी, १९४८।
२. जनसंघ, जून १९४८, पृ० ८४९।
३. 'परिमल', पृ० २२१।
४. जनसंघ, पृ० १८३।
५. जनसंघ, पृ० १८८-९०।

द्वितीय विश्व युद्ध में 'दलितों की तीर्थभूमि' सोवियत संघ की विजय कामना की गयी क्योंकि वह मुक्ति-आन्दोलनों और शान्ति की शक्तियों का प्रतिनिधि था। मुक्तिबोध ने लिखा :

“लाल सोवियत देश कि नूतन मानवता की आग  
दुनिया के मजलूमों का वह जलता एक चिराग।”<sup>१</sup>

यह चिराग भविष्य की आशा-आकांक्षा का प्रतीक था। स्वयं अपने देश में स्वतन्त्रता के बाद जिस नयी मानवता की स्थापना का स्वप्न प्रगतिशील शक्तियों ने देखा था, लाल सोवियत उसका भी प्रतीक था। इसलिए उसकी विजय और पराजय के साथ प्रगतिशील कवियों ने मानवता के भावी मूल्यों को जोड़कर देखा।

वर्तमान विश्व में प्रगतिशील कवियों ने अपने मुक्ति-संग्राम को साम्राज्यवाद-विरोधी मुक्ति-संग्रामों और समाजवादी शक्तियों की संगति में देखा तथा दूसरी तरफ अपनी जातीय परम्पराओं के प्रगतिशील मूल्यों से जुड़कर अपने इतिहास, अपनी जनता और अपने नगर-ग्रामों में अपनी राष्ट्रीय चेतना को मूर्त किया।

प्राचीन संस्कृति और परम्पराओं में राष्ट्रीय अस्मिता की तलाश करते समय बहुधा साम्प्रदायिक हो जाने का खतरा रहता है। कुछ पुनरुत्थानवादी राष्ट्रीय संघों की साम्प्रदायिक भावभूमि को देखते हुए इस खतरे के प्रति सजग होना आवश्यक हो जाता है। स्वयं को सांस्कृतिक कहने वाले एक राष्ट्रीय संघ के अनुसार भारत में “अंग्रेजी शासन से भी बहुत बड़ी दुःखद घटना” थी मुसलमानों का अस्तित्व।<sup>२</sup> इनके अनुसार दो हजार वर्षों का भारतीय इतिहास हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का इतिहास है। वे जिस हिन्दू राष्ट्र की रचना का संकल्प लेते हैं उसमें मुसलमानों का अस्तित्व स्वीकार नहीं किया गया है।<sup>३</sup>

कहना न होगा कि प्रगतिशील इतिहास-दृष्टि इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या के विरुद्ध है। उसके अनुसार हिन्दू-मुसलमानों में ऐसा बँर नहीं है। केदारनाथ अप्रवाल यह निर्द्वन्द्व घोषणा करते हैं कि—

१. 'लोकयुद्ध', ११ जून, १९४४, पृ० ८।

२. 'म० स० मोलवसकर' : 'विचार नवनीत', पृ० ।

३. के लिए दे० उपर्युक्त, पृ० १३१, १

२, २८६ इत्यादि।

“हिन्दू मुगलिन दोनों भाई/हिन्द देश में साथ रहेंगे/एक सून के दो पोछों के/दो कुनों-से साथ घिसेंगे।/ कटों की झूती के ऊपर/ चढ़ कर दोनों साथ हँमेंगे/सुन्दरतम सभ्यति से अपनी/ पूरे भारत में मढ़ेंगे।”<sup>१</sup>

जिस समय ब्रिटिश शासन की नीति के धनस्वरूप पुनर्रचानवादी शक्तियुक्त प्राचीन इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या द्वारा हिन्दुओं और मुगलमानों में विष बो रही थी उस समय प्रगतिशील कवि इतिहास के उन पहलुओं की रेखांकित कर रहे थे जिनसे जनता में एकता और स्वतंत्रता का भाव जगे। ‘बयोरे-स्मृति’ में विश्वम्भरनाथ ने धार्मिक पाषण्ड और साम्प्रदायिक बहुलता के घिसाफ लिखा :

“मजहब क्या है, एक अनोखा सौदा है दाढ़ी थोटी का,  
यही धोत्र है सोत न जाने बित्तों की मखन रोटी का।”<sup>२</sup>

‘महाराज निवाजी का पत्र’ में निराला ने ‘मोगल’ और ‘हिन्दू’ प्रत्ययों का व्यवहार साम्प्रदायिक अर्थ में नहीं किया है, बरन् जातीय एकता के प्रश्न को उभार कर उन्होंने राष्ट्रीय युक्ति की भावना को दृढ़ करने का प्रयाग किया है। इसीलिए निवाजी अपने पत्र में जयसिंह की राजपूतों से गद्दारी के लिए घिसकारते हैं और तलाह देते हैं कि “मिलो राजपूतों से, बेरो तुम दिल्ली गढ़।”<sup>३</sup> यदि निराला की दृष्टि साम्प्रदायिक होजी तो ‘जागो फिर एक बार’ जैसी कविता वह कभी न लिखते। इसके पहले भाग में ‘मारनी-रति कवि-कण्ठ में’ जाती है।<sup>४</sup> कवि जान-बोध कराता है और जागरण का आन्देज देता है। दूसरे अंश में कवि जनता को उसकी शक्ति का महकाव्य कराता है। ‘मोरी की मीठ में आया है आज स्यार’, आयाचार के आगे असाहाय सारे रहने को ‘मेषमात्रा’ का आचरण बहना है और अदियों का महामन्त्र पूँरता है : “तुम हो महान्, तुम महा हों महान्/है मन्वर यह दोन भाव/ कायरता, कामरता/बस हो तुम/पद-रज-भर भी है नहीं/पूरा यह बिज्र धार।”<sup>५</sup>

१. ‘हुँत’, जगदरी, १९४८।

२. जगज्जुल, जून १९३८, पृ० ८४६।

३. ‘पश्चिमा’, पृ० २२१।

४. जगज्जुल, पृ० १८७।

५. जगज्जुल, पृ० १८८-१८९।

द्वितीय विश्व युद्ध में 'दलितों की तीर्थभूमि' सोवियत संघ की विजय कामना की गयी क्योंकि वह मुक्ति-आन्दोलनों और शान्ति की शक्तियों का प्रतिनिधि था। मुक्तिबोध ने लिखा :

“लाल सोवियत देश कि नूतन मानवता की आग  
दुनिया के मजलूमों का वह जलता एक चिराग।”<sup>१</sup>

यह चिराग भविष्य की आशा-आकांक्षा का प्रतीक था। स्वयं अपने देश में स्वतन्त्रता के भाव जिस नयी मानवता की स्थापना का स्वप्न प्रगतिशील शक्तियों ने देखा था, लाल सोवियत उसका भी प्रतीक था। इसलिए उसकी विजय और पराजय के साथ प्रगतिशील कवियों ने मानवता के भागी भूत्यों को जोड़कर देखा।

वर्तमान विश्व में प्रगतिशील कवियों ने अपने भुक्ति-संप्राप्त को साम्राज्यवाद-विरोधी भुक्ति-संप्राप्तों और समाजवादो शक्तियों की संगति में देखा तथा दूसरी तरफ अपनी जातीय परम्पराओं के प्रगतिशील भूत्यों से जुड़कर अपने इतिहास, अपनी जनता और अपने नगर-ग्रामों में अपनी राष्ट्रीय चेतना को भूर्त किया।

प्राचीन संस्कृति और परम्पराओं में राष्ट्रीय अस्मिता की तलाश करते समय बहुधा साम्प्रदायिक हो जाने का खतरा रहता है। कुछ पुनरुत्थानवादी राष्ट्रीय संघों की साम्प्रदायिक भावभूमि को देखते हुए इस खतरे के प्रति संजग होना आवश्यक हो जाता है। स्वयं को सांस्कृतिक कहने वाले एक राष्ट्रीय संघ के अनुसार भारत में “अंग्रेजी शासन से भी बहुत बड़ी दुःखद घटना” थी मुसलमानों का अस्तित्व।<sup>२</sup> इनके अनुसार दो हजार वर्षों का भारतीय इतिहास हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का इतिहास है। वे जिस हिन्दू राष्ट्र की रचना का संकल्प लेते हैं उसमें मुसलमानों का अस्तित्व स्वीकार नहीं किया गया है।<sup>३</sup>

कहना न होगा कि प्रगतिशील इतिहास-दृष्टि इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या के विरुद्ध है। उसके अनुसार हिन्दू-मुसलमानों में ऐसा बँर नहीं है। केदारनाथ अप्पल यह निद्वन्द्व घोषणा करते हैं कि—

१. 'लोकयुद्ध', ११ जून, १९४४, पृ० ८।

२. 'म० स० मोलवलकर' : 'विचार नवनीत', पृ० २८६।

३. विवरण के लिए दे० उपर्युक्त, पृ० १३१, १३८, १७२, २०२, २८६ इत्यादि।

‘हिन्दू मुसलिम दोनों भाई/हिन्द देश में साथ रहेंगे/एक खून के  
दो पीछों के/दो कुर्नों-से साथ मिलेंगे ।/ कांटों की झूलों के ऊपर/  
पड़ कर दोनों साथ होंगे/सुन्दरतम सभ्यता में अपनी/  
पूरे भारत में महकेंगे ।’<sup>१</sup>

जिस समय ब्रिटिश शासन की नीति के फलस्वरूप पुनर्रचयनवादी शक्तियाँ प्राचीन इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या द्वारा हिन्दुओं और मुसलमानों में विष बो रही थीं उस समय प्रगतिशील कवि इतिहास के उस पहलुओं की रेखांकित कर रहे थे जिनसे जनता में एकता और स्वतंत्रता का भाव जगे। ‘कबीर-स्मृति’ में विश्वम्भरनाथ ने धार्मिक पापघट और साम्प्रदायिक बहगन के विनाश लिखा :

“मजहब क्या है, एक अनोखा सोदा है दाढ़ी बोटी का,  
यही शेर है खेत न जाने बितनों की मकान रोटी का ।”<sup>२</sup>

‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में निराला ने ‘योगस’ और ‘हिन्दू’ शब्दों का व्यवहार साम्प्रदायिक अर्थ में नहीं किया है, बरन् राष्ट्रीय एकता के प्रश्न को उभार कर उन्होंने राष्ट्रीय मुक्ति की भाषना को दृढ़ करने का प्रयास किया है। इसीलिए शिवाजी अपने पत्र में जयसिंह को राजपूतों से महारी के लिए धिक्कारते हैं और गलाह देते हैं कि “मिसो राजपूतों से, घेरो तुम दिस्ती गढ़ ।”<sup>३</sup> यदि निराला की दृष्टि साम्प्रदायिक होगी तो ‘जागो फिर एक बार’ जैसी कविता वह कभी न लिखते। इसके पहले भाग में ‘भारती-रति बहि-कण्ठ में’ आती है।<sup>४</sup> कवि काल-बोध कराता है और जागरण का सन्देश देता है। दूसरे अंश में कवि जनता को उद्योगी शक्ति का महामाग कराता है। ‘मेरों की माँ में आया है आज स्मार’, अत्याचार के आगे असहाय राहें रहने को ‘मेषमाता’ का आचरण कहता है और श्रमियों का महामन्त्र बँरता है : “तुम हो महान्, तुम सदा हो महान्/हैं नखर बढ़ दीन भाव/कायरता, कामपरता/बढ़ हो तुम/पट-रज-धर भी है नहीं/पूरा घर विश्व धार ।”<sup>५</sup>

१. ‘हिंद’, जनवरी, १९४८।

२. उल्लेख, जून १९३८, पृ० ८४६।

३. ‘वसिष्ठ’, पृ० २२१।

४. उल्लेख, पृ० १८७।

५. उल्लेख, पृ० १८८-८९।

द्वितीय विश्व युद्ध में 'दलितों की तीर्थभूमि' सोवियत संघ की विजय कामना की गयी क्योंकि वह भुक्ति-आन्दोलनों और शान्ति की शक्तियों का प्रतिनिधि था। भुक्तिबोध ने लिखा :

“लाल सोवियत देश कि नूतन मानवता की आग  
दुनिया के मजलूमों का वह जलता एक चिराग।”<sup>१</sup>

यह चिराग भविष्य की आशा-आकांक्षा का प्रतीक था। स्वयं अपने देश में स्वतन्त्रता के बाद जिस नयी मानवता की स्थापना का स्वप्न प्रगतिशील शक्तियों ने देखा था, लाल सोवियत उसका भी प्रतीक था। इसलिए उसकी विजय और पराजय के साथ प्रगतिशील कवियों ने मानवता के भावी मूल्यों को जोड़कर देखा।

वर्तमान विश्व में प्रगतिशील कवियों ने अपने भुक्ति-संग्राम को साम्राज्यवाद-विरोधी भुक्ति-संग्रामों और समाजवादी अंतिक्रियों की संगति में देखा तथा दूसरी तरफ अपनी जातीय परम्पराओं के प्रगतिशील मूल्यों से जुड़कर अपने इतिहास, अपनी जनता और अपने नगर-ग्रामों में अपनी राष्ट्रीय चेतना को भूत किया।

प्राचीन संस्कृति और परम्पराओं में राष्ट्रीय अस्मिता की तलाश करते समय बहुधा साम्प्रदायिक हो जाने का खतरा रहता है। कुछ पुनरुत्थानवादी राष्ट्रीय संघों की साम्प्रदायिक भावभूमि को देखते हुए इस खतरे के प्रति सजग होना आवश्यक हो जाता है। स्वयं को सांस्कृतिक कहने वाले एक राष्ट्रीय संघ के अनुसार भारत में “अंग्रेजी शासन से भी बहुत बड़ी दुःखद घटना” थी मुसलमानों का अस्तित्व।<sup>२</sup> इनके अनुसार दो हजार वर्षों का भारतीय इतिहास हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का इतिहास है। वे जिस हिन्दू राष्ट्र की रचना का संकल्प लेते हैं उसमें मुसलमानों का अस्तित्व स्वीकार नहीं किया गया है।<sup>३</sup>

कहना न होगा कि प्रगतिशील इतिहास-दृष्टि इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या के विरुद्ध है। उसके अनुसार हिन्दू-मुसलमानों में ऐसा वैर नहीं है। केदारनाथ अप्रवाल यह निर्विन्द घोषणा करते हैं कि—

१. 'लोकयुद्ध', ११ जून, १९४४, पृ० ८।

२. 'म० स० गोलवलकर' : 'विचार नवनीत', पृ० २८६।

३. विवरण के लिए दे० उपर्युक्त, पृ० १३१, १३८, १७२, २०२, २८६ इत्यादि।

“हिन्दू मुसलिम दोनों भाई/हिन्द देश में साथ रहेंगे/एक छून के  
दो पीछों के/दो फूनों-से साथ खिलेंगे।/ कांटों की झुली के ऊपर/  
चढ़ कर दोनों साथ हँसेंगे/सुन्दरतम संस्कृति से अपनी/  
पूरे भारत में महकेंगे।”<sup>१</sup>

जिस समय ब्रिटिश शासन की नीति के फलस्वरूप पुनरुत्थानवादी शक्तियाँ प्राचीन इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या द्वारा हिन्दुओं और मुसलमानों में विष भरी रही थी उस समय प्रगतिशील कवि इतिहास के उन पहलुओं को रेखांकित कर रहे थे जिनसे जनता में एकता और स्वतंत्रता का भाव जगे। ‘कयीर-स्मृति’ में विश्वम्भरनाथ ने धार्मिक पाखण्ड और साम्प्रदायिक बहुशक्त के खिलाफ लिखा :

“मजहब क्या है, एक अनोखा सौदा है दाढ़ी छोटी का,  
यही धोख है स्रोत न जाने कितनों की मक्खन रोटी का।”<sup>२</sup>

‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में निराला ने ‘मोगल’ और ‘हिन्दू’ प्रत्ययों का व्यवहार साम्प्रदायिक अर्थ में नहीं किया है, बरन् जातीय एकता के प्रश्न को उभार कर उन्होंने राष्ट्रीय मुक्ति की भावना को दृढ़ करने का प्रयास किया है। इसीलिए शिवाजी अपने पत्र में जयसिंह को राजपूतों से गद्दारी के लिए धिक्कारते हैं और सलाह देते हैं कि “मिसो राजपूतों से, घेरो तुम दिल्ली बढ़।”<sup>३</sup> यदि निराला की दृष्टि साम्प्रदायिक होती तो ‘जामो फिर एक बार’ जैसी कविता यह कभी न लिखते। इसके पहले भाग में ‘भारती-रति कवि-कण्ठ में’ आती है।<sup>४</sup> कवि काल-बोध कराता है और जागरण का सन्देश देता है। दूसरे अंश में कवि जनता को उसकी शक्ति का अहसास कराता है। ‘तेरों की माँद में आया है आज स्यार’, अरपार के आगे असहाय राड़े रहने को ‘मेघमाता’ का आश्रय कहता है और श्रुतियों का महामन्त्र पूँकता है : “तुम हो महान्, तुम सदा हो महान्/हे नश्वर यह होन माय/कायरता, कामपरता/बहा हो तुम/पद-रज-भर भी है नहीं/पूरा यह विश्व भार।”<sup>५</sup>

१. ‘हंस’, जनवरी, १९४८।

२. उपर्युक्त, जून १९३८, पृ० ८४६।

३. ‘पत्रिमा’, पृ० २२१।

४. उपर्युक्त, पृ० १८७।

५. उपर्युक्त, पृ० १८८-९०।

द्वितीय विश्व युद्ध में 'दलितों की तीर्थभूमि' सोवियत संघ की विजय कामना की गयी क्योंकि वह मुक्ति-आन्दोलनों और शान्ति की शक्तियों का प्रतिनिधि था। मुक्तिबोध ने लिखा :

“लाल सोवियत देश कि नूतन मानवता की आग  
दुनिया के मजलूमों का वह जलता एक चिराग।”<sup>१</sup>

यह चिराग भविष्य की आशा-आकांक्षा का प्रतीक था। स्वयं अपने देश में स्वतन्त्रता के बाद जिस नयी मानवता की स्थापना का स्वप्न प्रगतिशील शक्तिमें ने देखा था, लाल सोवियत उसका भी प्रतीक था। इसलिए उसकी विजय और पराजय के साथ प्रगतिशील कवियों ने मानवता के भावी मूल्यों को जोड़कर देखा।

वर्तमान विश्व में प्रगतिशील कवियों ने अपने मुक्ति-संग्राम को साम्राज्यवाद-विरोधी मुक्ति-संग्रामों और समाजवादी शक्तियों की संगति में देखा तथा दूसरी तरफ अपनी जातीय परम्पराओं के प्रगतिशील मूल्यों से जुड़कर अपने इतिहास, अपनी जनता और अपने नगर-ग्रामों में अपनी राष्ट्रीय चेतना को भूर्त किया।

प्राचीन संस्कृति और परम्पराओं में राष्ट्रीय अस्मिता की तलाश करते समय बहुधा साम्प्रदायिक हो जाने का खतरा रहता है। कुछ पुनरुत्थानवादी राष्ट्रीय संघों की साम्प्रदायिक भावभूमि को देखते हुए इस खतरे के प्रति सजग होना आवश्यक हो जाता है। स्वयं को सांस्कृतिक कहने वाले एक राष्ट्रीय संघ के अनुसार भारत में “अंग्रेजी शासन से भी बहुत बड़ी दुःखद घटना” थी मुसलमानों का अस्तित्व।<sup>२</sup> इनके अनुसार दो हजार वर्षों का भारतीय इतिहास हिन्दू-मुस्लिम संघर्ष का इतिहास है। वे जिस हिन्दू राष्ट्र की रचना का संकल्प लेते हैं उसमें मुसलमानों का अस्तित्व स्वीकार नहीं किया गया है।<sup>३</sup>

कहना न होगा कि प्रगतिशील इतिहास-दृष्टि इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या के विरुद्ध है। उसके अनुसार हिन्दू-मुसलमानों में ऐसा रंर नहीं है। केदारनाथ अग्रवाल यह निर्द्वन्द्व घोषणा करते हैं कि—

१. 'लोषयुद्ध', ११ जून, १९४४, पृ० ८।

२. 'म० स० गोमयलकर' : 'विचार नवनीत', पृ० २८६।

३. विवरण के लिए देखें उपर्युक्त, पृ० १३१, १३८, १७२, २०२, २८६ इत्यादि।

“हिन्दू मुसलिम दोनों भाई/हिन्द देश में साथ रहेंगे/एक खून के  
दो पीधों के/दो फूलों-से साथ खिलेंगे।/कांटों की शूली के ऊपर/  
चढ़ कर दोनों साथ हँसेंगे/मुन्दरतम संस्कृति से अपनी/  
पूरे भारत में महकेंगे।”<sup>१</sup>

जिस समय ब्रिटिश शासन की नीति के फलस्वरूप पुनरुत्थानवादी शक्तियाँ प्राचीन इतिहास की साम्प्रदायिक व्याख्या द्वारा हिन्दुओं और मुसलमानों में विपरीत रही थीं उस समय प्रगतिशील कवि इतिहास के उन पहलुओं को रेखांकित कर रहे थे जिनसे जनता में एकता और स्वतंत्रता का भाव जगे। ‘कवीर-स्मृति’ में विश्वम्भरनाथ ने धार्मिक पाठ्यपुस्तक और साम्प्रदायिक बहुशत के खिलाफ लिखा :

“मजहब क्या है, एक अनोखा सौदा है दादी छोटी का,  
यही दोष है श्रोत न जाने कितनों की मक्कन रोटी का।”<sup>२</sup>

‘महाराज शिवाजी का पत्र’ में निराला ने ‘मोगल’ और ‘हिन्दू’ प्रत्ययों का व्यवहार साम्प्रदायिक अर्थ में नहीं किया है, बरन् जातीय एकता के प्रश्न को उभार कर उन्होंने राष्ट्रीय मुक्ति की भावना को दृढ़ करने का प्रयास किया है। इसीलिए शिवाजी अपने पत्र में जयसिंह को राजपूतों से गद्दारी के लिए धिक्कारते हैं और तलाह देते हैं कि “मिलो राजपूतों से, मेरी तुम दिल्ली गढ़।”<sup>३</sup> यदि निराला की दृष्टि साम्प्रदायिक होती तो ‘जागो फिर एक बार’ जैसी कविता वह कभी न लिखते। इसके पहले भाग में ‘भारती-रति कवि-कण्ठ में’ आती है।<sup>४</sup> कवि काल-बोध कराता है और जागरण का संदेश देता है। दूसरे अंश में कवि जनता को उसकी शक्ति का बहुसात कराता है। ‘जेरों की माँद में आया है आज स्यार’, अत्याचार के आगे असहाय राड़े रहने को ‘मिथमाता’ का आचरण कहता है और श्रमियों का महामन्त्र फूँकता है : “तुम हो महान्, तुम सदा हो महान्/हे नश्वर यह दीन प्राण/कायरता, कामपरता/बह हो तुम/पद-रज-भर भी है नहीं/पूरा यह विश्व भार।”<sup>५</sup>

१. ‘हंस’, जनवरी, १९४८।
२. उपर्युक्त, जून १९३८, पृ० ८४६।
३. ‘परिगत’, पृ० २२१।
४. उपर्युक्त, पृ० १८७।
५. उपर्युक्त, पृ० १८८-६०।

कहने की जरूरत नहीं कि छायावाद की ही भाँति प्रगतिशील कविता ने भी स्वाधीनता संग्राम की मुख्य भावधारा से प्रेरित इतिहास-दृष्टि के कारण अपनी महान् संस्कृति में अपनी अस्मिता खोजी। इतिहास-मन्यन से प्राप्त मूल्य प्राचीन दर्शन, साहित्य, संस्कृति आदि में आत्म-गौरव को तदाकार करने के नाते मूलतः साम्राज्य-वाद-विरोधी हैं, साम्प्रदायिक नहीं।

“योग्य जन जीता है/पश्चिम की उक्ति नहीं/गीता है”

के माध्यम से निराला ने जनता को एकता और कर्मठता का संदेश दिया। भारत-भूषण अग्रवाल ने ‘महान् अकबर’ के जीवन-चरित में साम्प्रदायिक एकता और मुक्ति चेतना को एक बिन्दु पर जोड़ा। अकबर की कथा ‘शेरशाही आँधी’ से जनता की रक्षा करने के नाते मुक्ति का संदेश देती है और जनता की एकता को “सभी धर्मों का सत्य सार” बताती है। यही कारण है कि ‘भरस्थल का शिशु’ होकर भी अकबर भारत की छुरहाली और हरियाली का प्रतीक बना।<sup>१</sup>

साम्प्रदायिक और प्रगतिशील राष्ट्रीयता का यह बहुत बड़ा फर्क है। साम्प्रदायिक दृष्टि नस्ल या वर्ण के आधार पर संकीर्ण प्रवृत्तियों का प्रचार करती है। प्रगतिशील दृष्टि किसी भी प्रकार की संकीर्णता के आधार पर जनता को विभाजित करने का विरोध करती है क्योंकि यह विभाजन फूट डाल कर राज करने की साम्राज्यवादी कूटनीति पर आधारित है।

आजादी के बाद जब बड़े पैमाने पर साम्प्रदायिक दंगे आयोजित हुए तो शिवमंगल सिंह ‘सुमन’ ने अत्यन्त विचारपूर्वक लिखा : “भाई की गरदन पर/भाई का तन गया दुधारा/सब झगड़े की जड़ है पुरखों के घर का बँटवारा।/एक अकड़ कर कहता—/अपने मन का हक ले लेंगे/और दूसरा कहता/तिल भर भूमि न बँटने देंगे।/पंच बना बैठा है घर में फूट डालने वाला,मिश्र देश जल रहा कोई नहीं चुसाने वाला।”<sup>२</sup>

यह कविता हिन्दू-मुसलिम दंगों के मूल कारण को इंगित करती है, आजादी के चरित को उद्घाटित करती है और आजादी के नेताओं की भूमिका पर ध्यान करती है। यह ऐसी आजादी थी कि अंग्रेज यहाँ से जाकर भी यहाँ के भाग्य-विधाता

१. ‘संपर्क’, २५ दिसम्बर, १९३८, पृ० ८।

२. ‘रिमास बढ़ता ही गया’, पृ० ४६।

बने रहे, हम आजाद होकर भी अंग्रेजी साम्राज्य के अधीन बने रहे। आजादी की इस विह्वलना पर व्यंग्य करते हुए डॉ० रामबिलास शर्मा ने १९५१ में लिखा, "भारत में अहिंसात्मक क्रान्ति हुए चार साल हो गये। क्रान्ति के नेताओं को गद्दी पर बैठे पाँच साल हो गये—क्रान्ति से पहले गद्दी पाना इस क्रान्ति की अहिंसात्मक विशेषता थी। यह क्रान्ति अंग्रेज साम्राज्यवादियों की पूरी रजामन्दी से हुई।"<sup>१</sup>

निस्सन्देह प्रगतिशील कवियों ने ऐसी आजादी का स्वप्न न देखा था। इस आजादी से जनता को निराशा, भ्रष्ट, हिंसा, विभाजन के अलावा कुछ न मिला। इससे लाभ हुआ हिन्दुत्व के नाम पर अंग्रेजों की मदद करने वाले निहित स्वार्थों और भारतीय पूँजीपतियों-जमींदारों को। इस प्रकार की आजादी के विरुद्ध चेतावनी देते हुए १९३० में ही प्रेमचन्द 'हंस' के सम्पादकीय में कह चुके थे, "स्वराज्य की माँग गरीबों की माँग है, डोमोनियन गरीबों की कमाई पर मोटे होने वालों की।" जब उन्होंने देखा कि अनेक भारतीय नेता अंग्रेजों की 'घास को समझ कर भी' उसके पक्ष में हैं तो लिखा, "हमारी लड़ाई केवल अंग्रेज सत्ताधारियों में नहीं, हिन्दुस्तानी सत्ताधारियों से भी है। हमें ऐसे सदाचन नजर आ रहे हैं कि ये दोनों सत्ताधारी इस अध्यात्मिक सधाम में आपस में मिल जायेंगे और प्रजा को दबाने की कोशिश करेंगे।"<sup>२</sup>

यह सत्य है कि १९४७ से पहले मुश्किल लड़ाई अंग्रेज शासकों के विरुद्ध थी और '४७ के बाद भारतीय शासकों के। किन्तु यह भी सत्य है कि '४७ से पहले प्रगतिशील लेखक क्रांति और उसके नेतृत्व में चलने वाले आन्दोलन की भूमिका और चरित्र के प्रति उदासीन न थे। आजादी मिशने के बाद भारतीय समाज के, और खासगौर पर स्वाधीनता आन्दोलन के अन्तर्विरोध अत्यन्त उग्र रूप में उभर आये। दिनकर ने 'मारुत का यह रेशमी नगर' में अत्यन्त तत्परी ने इस अन्तर्विरोध को विवक्षित किया : "भारत घुमो में भरा आँगुओं में गीला/भारत अब भी व्याकुल विपत्ति के घेरे में।/दिल्ली में तो है धूब ज्योति की चहल-पहल/वर, घटक रहा है पूरा देश अंधेरे में।"<sup>३</sup> निहित स्वार्थों का समझौता हुआ और जनता की दुखस्वस्था की उपेक्षा हुई। इसलिए दिल्ली 'अनापार, अरमान, व्यंग्य की बुझती हुई कहानी' बन गयी।

१. 'प्रगतिशील साहित्य की समझौते', पृ० १३२।
२. 'दल', मार्च, १९३० (सम्पादकीय)।
३. 'पञ्चमास', पृ० ३१७।

यह अन्तर्विरोध जनता की आकांक्षाओं और उपलब्धियों के अन्तर्विरोध में व्यक्त हुआ। प्रगतिशील आन्दोलन मार्क्सवादी और अमार्क्सवादी राष्ट्रीय-जनवादी साहित्य प्रवृत्तियों का समवेत आन्दोलन था। आजादी के पहले इन भिन्न-भिन्न प्रवृत्तियों के रचनाकारों में जो मतभेद पनप रहा था वह आजादी के बाद छुल कर सामने आ गया। इसी के साथ यह दूसरा तथ्य भी ध्यान देने योग्य है कि '४७ में आजाद होने से एक वर्ष पूर्व '४६ में कांग्रेस गद्दी पर बैठ गयी थी और गद्दी पर बैठने से एक वर्ष पूर्व—'४५ में उसने जबर्दस्त कम्युनिस्ट-विरोधी अभियान चलाया था। यदि इन तीनों घटनाओं में गम्भीर कार्य-कारण सम्बन्ध रहा हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। प्रगतिशील आन्दोलन पर इसका असर यह पड़ा कि आजादी से पहले उस समाजवादी विचार रखने वाले अनेक लेखक आजादी के बाद समाजवाद और मार्क्सवाद से दूर हटने लगे।

मनुष्य के तिहरे शोषण का उग्र विरोध करने वाले गिरिजा कुमार माथुर ने आजादी के वर्ग-चरित्र को ही नहीं, विदेशी शत्रु से उसकी साठ-गाँठ को भी पर्दे की आड़ में ठेकते हुए लिखा : "ऊँची हुई मशाल हमारी/आगे कठिन डगर है/शत्रु हट गया लेकिन उसकी/छायाओं का डर है/शोषण से है मृत समाज/कमजोर हमारा घर है/किन्तु आ रही नयी जिन्दगी/यह विश्वास अमर है/जन गंगा के ज्वार/नहर तुम प्रवहमान रहना/पहरए, सावधान रहना।"<sup>१</sup> इससे कुछ भिन्न स्वर में इसी प्रकार का उस्ताह शील ने भी दिखाया : "आज देश में नयी भोर है/नयी भोर का समारोह है।/आज सिन्धु गवित प्राणों में/उमड़ रहा उस्ताह।"<sup>२</sup> शील का यह भ्रम १९५१ तक भी नहीं टूटा था : "अभी मनोरथ की छाया में/होने को है शान्ति स्वयम्बर/अभी नयी भाषा के मुख पर/खिलने हैं चमकीले अक्षर।"<sup>३</sup>

मार्क्सवाद को कभी स्वीकार न करने वाले दिनकर ने रेशमी भगर की ज्योति भरी पहल-पहल और आँसू, धूल, विपत्ति से व्याकुल अग्रकारग्रस्त भारत के अन्तर्विरोध की तस्वीर से पकड़ा, उसे वाणी दी; किन्तु मार्क्सवाद ने आस्था रखने वाले माथुर और शील ने इस तरफ ध्यान नहीं दिया। अग्रजों से मिलीमिलत करके शासन पाने वाली कांग्रेस में शत्रु की छायाएँ माथुर जी को नहीं दिखीं और वह

१. 'घूप के घान', पृ० ३६।

२. 'हंम', सितम्बर, १९४७, पृ० ८७५।

३. 'नया साहित्य', अगस्त, १९५१।

नयी जिन्दगी के सूत्रपात का अमर विश्वास लेकर चले। शील १५ अगस्त की रात को ही 'नयी मोर' मान बैठे। गणोद्यनवादियों की तीव्र निन्दा करने वाले शील का यह भ्रम तेलंगाना के दमन के बाद भी बरकरार रहा। वे आस लगाये रहे कि अभी भ्रान्ति-स्वयम्बर होगा, नयी भाषा के मुख पर चमकीले अक्षर छिलेंगे।

डॉ० रामविलास शर्मा ने "जनता की तरफ़दारी करने"<sup>१</sup> को प्रगतिशील होने की शर्त बताया है। जनता की तरफ़दारी का आशय जनता से केवल बौद्धिक सहानुभूति नहीं है, बरन् उसका आशय है जनता के साथ भागीदारी, उसके सुख-दुःख, जीवन-मरण में उसमें प्रत्यक्ष सम्बन्ध। सम्बन्धों के इस स्तर और घरातल पर ही यह निर्भर है कि हम जनता के हितों, उसकी शक्तियों-संस्कारों, उसके जीवन और संपत्तियों को अपनी बला में किस अनुपात में प्रतिबिम्बित कर पाते हैं। जनता से घनिष्ठ सम्बन्ध न होने के कारण ही मार्क्सवाद से प्रभावित या कट्टर मार्क्सवादी होते हुए भी अनेक कवि आपत्काल में जनता की तरफ़दारी छोड़ कर रेशमी नगर की चमक-दमक में भटक गये और मार्क्सवाद से दूर रहते हुए भी अनेक कवि आजादी का स्वागत करते हुए भी वास्तविकताओं को अत्यन्त गम्भीरता से व्यक्त कर सके।

यह आशय नहीं कि मार्क्सवादी कवि कम्युनिस्ट पार्टी की इस नीति के यावजुद प्रभावित रहे कि 'देश की जनता भूखी है, यह आजादी मूठी है।' कुछ कवियों ने तो पार्टी की नीति को ही सम्मान्तर से पछवद्ध किया : 'इसे से पानी से मुझने वाली किसकी यहाँ तृषा, पहिले से ही गरजने वाली यह आजादी मृषा-मृषा'। (प्रभाकर माचवे) किन्तु अधिकांश कवियों ने भारतीय जीवन के मर्ममैले बिघों और शक्ता की मोह-दीवारों पर अक्षित स्वप्नित रंगों का अन्तर्विरोध उजागर किया। रानी एमिज़ाबेथ के आने पर नागार्जुन ने पार्टी की नीति को अत्यन्त बमरसक अभिव्यक्ति दी : 'आमो रानी हम कोएँगे पासकी/मही हुई है राय जवाहरलाल की।' जनता के कान्धे पर देशी सामन का बोझ और विदेशी सामकों में उसकी भिनीभगत— दोनों बातें इन पंक्तियों से ध्वनित होनी हैं। वेदरनाथ अष्टवाल ने आरम्भिक दौर में ही बर्षों के पूरे चरित्र की देगलें हटा आने वाली विपदाओं का मकल किया : 'बामघेनु-नी बगिरा अघ/गुरगा जेता मुँह बाये है। सामन के अघिकारी नेना/हायर की बरी परने है।'<sup>२</sup>

१. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० २२।

२. 'दग', मुमार्ड, १९४८, पृ० ६११।

स्वदेशी शासकों ने विदेशी शासकों से गँठजोड़ और उनकी नीतियों का अनुसरण इसलिए किया कि दोनों के हित पूँजीवादी उत्पादन और व्यापार से जुड़े थे और साधारण मजदूर किसानों के हितों से इन हितों का टकराव था। अतएव स्वातंत्र्योत्तर प्रगतिशील कवियों के लिए यह आवश्यक हो गया कि वे आततायी सत्ता के विरुद्ध अपने देश की साधारण जनता से अधिकाधिक जुड़े और अपनी देशभक्ति को साधारण जन के साथ परिभाषित करें। भुक्तिबोध ने आततायी सत्ता का शास अनुभव किया : “भयानक चेहरे घेरते हैं मुझको/मैं आततायी सत्ता के सम्मुख”<sup>१</sup>। इसके बाद दमन का चित्रण है। यह सत्ता उनकी कविता में अँधेरे का प्रतीक बनी और इस अँधेरे के विरुद्ध उन्होंने जनता में, उसके कर्म और भविष्य में गहन आस्था व्यक्त की।

धूमिल ने समाम शिल्प-चमत्कार के बावजूद आजाद भारत की इस विसंगति को उभारा : “जहाँ पसीना पाप से अधिक बंदूक/देता है/अपना हाथ खोकर/चिमनी के नीचे खड़ा है मजूर”<sup>२</sup>। पाप को छिपाने और मेहनत से घृणा करने वाली व्यवस्था को आमूल बदलने की चेष्टा भी परवर्ती काव्य में व्यक्त हुई। स्वयं धूमिल ने भविष्य की दिशा का संकेत देते हुए ‘देश प्रेम : मेरे लिए’ कविता में लिखा : “मैंने भी नवशे के ऊपर/लाल कपाम से जगह घेर दी/और उसी सीमा के भीतर/ अपने घायल कबूतरों को/फिर से उड़ना सिखा रहा हूँ”<sup>३</sup>।

प्रगतिशील कविता की देशभक्ति का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण पहलू है अपने गाँव और जनपद से प्रेम। यह प्रेम संकीर्ण या साम्प्रदायिक न होकर सांस्कृतिक दृष्टता से सम्बद्ध है। नागार्जुन ने अपनी प्रसिद्ध कविता ‘सिन्दूर तिलकित भाल’ में लिखा है : “हो गया हूँ मैं नहीं पापाण/जिसको डाल दे कोई कहीं भी/करेगा वह कभी कुछ न विरोध।/यहाँ भी, सब है, मैं असहाय/यहाँ भी हूँ व्यक्ति भी” समुदाय/किन्तु जीवन भर रहूँ फिर भी प्रवासी ही कहेंगे हाथ।”<sup>४</sup> केदार, रामविलास, दिलोचन आदि अधिकांश प्रगतिशील कवियों ने अपने ग्राम, जनपद, उसके रीति-रिवाजों आदि को अपनी कविता में व्यक्त किया है। दशहरा, दीपावली, होली आदि

१. ‘पाँद का मुँह टेढ़ा है’, पृ० २६३।

२. ‘संसद् से सड़क तक’, पृ० ६६।

३. ‘बल मुनना मुझे’, पृ० १५।

४. ‘सतरंगे पंखों वाली’, पृ० ४५-४६।

तिथि-व्योहार भी प्रगतिशील कविता की जन-सम्बद्धता को प्रमाणित करते हैं।  
 मारसीप्रसाद सिंह यदि 'मिल कर आज सभी जन गाओ/भर कर रंग अबीर  
 उड़ाओ'<sup>१</sup> आदि के माध्यम से सांस्कृतिक पर्व के उत्साह को चित्रित करते हैं तो  
 'दूर-दूर कनक धूलि पुरों से उड़ाती हुई/आती है साँस कजरी गाय-सी रंभाती हुई'<sup>२</sup>  
 के माध्यम से नरेन्द्र भर्मा अपने गाँव से अनुराग व्यक्त करते हैं।

नामवर सिंह के अनुसार, "पहले की देशभक्ति सामान्योन्मुखी थी तो प्रगति-  
 शील युग की देशभक्ति विशेषोन्मुख है और इसीलिए अधिक ठोस और मार्तविक है;  
 यह विशेष के भीतर से सामान्य को प्रकट करती है।"<sup>३</sup>

इस प्रकार, प्रगतिशील कविता की राष्ट्रीयता का द्वन्द्वारमक स्वरूप विशेष  
 और सामान्य के घ्रातनों पर व्यक्त हुआ है। एक ओर अपनी राष्ट्रीय विन्याओं  
 और मरौकारों की वह विषय की सामान्य परिस्थितियों के मन्दर्भों से ओढ़ कर देसती  
 है और दूसरी ओर अपने गाँव-कस्बे से, अपने सहकर्मियों और देशवासियों से तथा  
 अपनी जातीय परम्पराओं-उत्सवों आदि से जुड़कर अपनी देशभक्ति को भूतं करती  
 है। इसीलिए प्रगतिशील कविता के राष्ट्रीय भूल्य न संकीर्णता की दिशा में जाते हैं  
 और न साम्प्रदायिकता की।



१. 'संक्षिप्ता', पृ० ३८।

२. 'अग्निज्ञान', पृ० १२१।

३. 'आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ', पृ० ८९।

## नारी और प्रेम सम्बन्धी मूल्य

कुछ विद्वानों की मान्यता है कि मार्क्सवाद केवल आर्थिक सम्बन्धों का दर्शन है। यह प्रेम आदि भावों का तिरस्कार करता है। ये विद्वान् मार्क्सवाद को सम्पूर्ण मानव-सम्बन्धों की व्यापक भावभूमि पर पहुँचाने के लिए अस्तित्ववाद, घासकर फायडवाद से उसके समन्वय पर जोर देते हैं। फायड के दर्शन के बारे में प्रायः सभी विद्वान् एकमत हैं कि फायड जिस 'लिविङो' की जीवन की मूल वृत्ति बताते हैं उसे केवल काम-भावना तक संकुचित कर देते हैं। इसीलिए फायड की परम्परा के विद्वानों ने भी 'लिविङो' को व्यापक जीवन-ऊर्जा के अर्थ में व्याख्यापित करना आवश्यक समझा।

मार्क्सवाद को केवल आर्थिक और फायडवाद को जीवन के शेष सभी पक्षों का दर्शन मानने वाले विद्वानों की राय में काम-सम्बन्धी अभिलाषाएँ ही प्रायः सम्पूर्ण जीवन-सम्बन्धों को प्रतिबिम्बित करती हैं। इस प्रकार ये विद्वान् काम-सम्बन्धी विन्ताओं की जीवन की मूल केन्द्रीय वृत्ति मानते नजर आते हैं। 'आधुनिक काव्य के आलोचक' शीर्षक निबन्ध में डॉ० नगेन्द्र ने नैतिक और सांस्कृतिक स्रोतों से छायावाद का उद्गम मानने के कारण आचार्य शुक्ल, जयशंकर प्रसाद और नन्ददुलारे वाजपेयी आदि सब की आलोचना की है। वाजपेयी जी की आलोचना करते हुए उन्होंने लिखा, "उनके विवेचन में यह दोष था कि" उन्होंने छायावाद की अधिकांश मूल प्रवृत्तियों का उद्गम प्रसाद जी की तरह भारतीय दर्शन को ही माना, विदेशी रोमांटिक स्कूल और इस युग की सामाजिक कुण्ठाओं का (विशेषकर सेक्स-सम्बन्धी) प्रभाव वे उचित मात्रा में स्वीकार न कर सके।"<sup>१</sup> कहने की जरूरत नहीं कि सेक्स-

सम्बन्धी कृष्णाओं को आधुनिक युग की मुख्य सामाजिक समस्या के रूप में देखने के नाते डॉ० नगेन्द्र आधुनिक काव्य का उद्गम इसी वृत्ति-विशेष अथवा कृष्णा-विशेष को मानते हैं।

आगे चलकर प्रगतिवाद सम्बन्धी अपने मूल्यार्जन में यह बताते हैं : “वहते प्रकृत भावनाओं का समन, दमन और गोपन ही उनका परिष्कार माना जाता था, परन्तु ‘फ्रायट’ ने दमन और गोपन का पर्दा फाड़ कर उसकी तह में छिपी हुई कुरसाओं का प्रदर्शन किया। अतएव प्रगतिवादी स्वस्थ मानव-वृत्तियों को—जिनमें मुख्य शुद्धा और काम हैं—प्रकृत रूप में व्यक्त करने से नहीं पचराता।”<sup>१</sup> अर्थात् प्रगतिशील कविता में प्रेम आदि से सम्बन्धित विषय फ्रायड के युगान्तरकारी प्रभाव से समाविष्ट हुए हैं और यह भी ‘संयम, दमन और गोपन’ के परिष्कार में नहीं, प्रकृत, अर्थात् नान, मुरिस्त रूप में।

प्रगतिशील कविता के बारे में डॉ० नगेन्द्र का इस भाष्यता का आधार है कवि अंचल। अंचल जी पर अपने स्वतन्त्र निबन्ध में डॉ० नगेन्द्र ने उनकी प्रगतिशीलता की समीक्षा अधिक प्रशंसा करते हुए उसका आधार इन शब्दों में बताया है, “यौन सम्बन्धों की विषमता ही उन्हें अर्ध-सम्बन्धों की विषमता तक ले गयी है। ‘‘अंचल जी की दुनिया में सबसे बड़ी मजसूम नारी है और इन जुहमों का अन्त करने के लिए भी उसने नारी की ही धैर्य मूर्ति का आह्वान किया है।”<sup>२</sup>

नारी युगों से प्रताड़ित है यह सच है। उसकी प्रताड़ना मुख्यतः पुरुष द्वारा ही हुई है, यह और भी सच है। किन्तु इस ताड़ना का कारण सामाजिक सम्बन्धों की विषमता में न छोड़ कर यौन सम्बन्धों की विषमता में छोड़ने पर हम फ्रायड के शिकार होते हैं। अंचल जी के नारी-विषयक दृष्टिकोण की मुद्रा अंगंगति यह है कि वे नारी-पराधीनता की इतिहास से विचिन्तन करते देखते हैं। वे मूलनामक घरातम पर यह स्वीकार नहीं करते कि नारी की पराधीनता के यौन व्यक्तिगत स्वामित्वमूलक सम्पत्ति में निहित है; इसलिए नारी की स्वाधीनता का प्रश्न निरवेश भा एवांगी न होकर समस्त मुक्तिवादी लक्षितों से जुड़ा है। यह केवल नारी पर होने वाले अत्याचारों के मुक्ति के लिए नहीं, सभी प्रकार के जुहमों का अन्त करने के लिए नारी की धैर्य मूर्ति का आह्वान करते हैं। फ्रायड के काम-

१. ‘आववा के चरण’, पृ० २११-३।

२. उपर्युक्त, पृ० ४२८।

कुण्ठावादी दर्शन पर आधारित व्याख्या के कारण डॉ० नगेन्द्र इस प्रगतिशीलता की मूलतः-कण्ठ से प्रशंसा करते हैं ।

जहाँ अंचल जी नारी के उत्पीड़न को सामाजिक विषमताओं के सन्दर्भ में देखते हैं वहाँ उनके स्वर में मानवीय करुणा और कला में गम्भीर यथार्थवाद के दर्शन होते हैं । 'शोषिता' की नायिका एक ऐसी स्त्री है जिसका पति परदेश में मजूरी करता है । सीमित आमदनी और पुश्तनी कर्ज का फासला इतना अधिक है कि वह पनघट पर मौन खड़ी सोच रही है :

“घर के बिकते ही बन जाना होगा पेड़ तले की दासी”<sup>१</sup>

वह 'अपने निर्मोही की व्यासो' प्रेम की सच्ची अनुभूति को सामाजिक विषमताओं के आगे विवश टूटते हुए देखती है । किन्तु अंचल की कविताओं में यह संयत यथार्थवाद कम ही है । 'खोल दिया अवगुष्ठन मेरा जब तब लाज कहीं की/ दरस-परस के बाद अभी तो सारा सुख है बाकी ।' जैसी बन्द कमरे वाली कविताओं में ही प्रेम का वासनागमित रूप नहीं खुलता, वरन् 'अन्तिम भेंट' जैसे मार्मिक विषय की कविता में भी उसका मोह नहीं टूटता । 'समझा रहा दुःख जीवन में एक मछ ही जपना/रहे भूमि से ऊपर मेरे दीरक की अरुणाही'<sup>२</sup> के माध्यम से वह अपने पूर्व-प्रेमी के प्रति नव-विवाहिता के भाव को उदात्त बनाने की चेष्टा करते हैं ; किन्तु 'दरस-परस' के सुखों की मादकता के कारण यह कविता भी सामाजिक व्यंग्य न बन कर विछली भावुकता में परिणत होती है । यह भावुकता भी ऐसी कि विवाह से पूर्व ही विवाहित हो चुकने का बोध कराये : “मेरे आंचल में तेरी साँसों का स्वर भर आता”/ मधुर जागरण, मादक निद्रा की वे क्वारी रातों/आज शिथिल बाँहों के बन्धन चुम्बन मंत्र न गाते ।”<sup>३</sup> इत्यादि ।

अंचल जी की प्रणय-नैतिकता का स्वरूप प्रगतिशील प्रेम-मूल्यों से कितना भिन्न है इसे 'नींद के बादल' में कही गयी केदारनाथ अग्रवाल की इन पक्तियों से तुलना करके आसानी से समझा जा सकता है :

“जिस दिन, जिस क्षण, जिस सादत में, मेरा पाणिग्रहण हुआ ।  
एक अलौकिक पूर्ण सुन्दरी का उर में आगमन हुआ ।

१. 'आधुनिक कवि ११, (हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग), पृ० ११ ।

२. 'वाग्देवी', पृ० ३६८ ।

३. उपर्युक्त, पृ० ३६७ ।

दुपटे चुनरी का गँठबन्धन मेरा जीवन-वरण हुआ ।

प्रथम प्रेम का वह मेरा दिन, अमर मधुर संस्मरण हुआ ।<sup>१</sup>

अंचल के यही 'अन्तिम भेंट' है, केदार के यही 'प्रथम प्रेम का दिन'। अंचल के यही 'मादक निद्रा', 'निषिप्त बाँहों के दग्धन', 'चुम्बन मंत्र' आदि का इतना प्रवल प्रवाह है कि 'कबोरी रातों' का सायास प्रयोग भी इसकी विश्वसनीयता प्रमाणित नहीं होने देता। विवाह से पूर्व प्रेम अनैतिक नहीं है। अनैतिक है 'दरस-परस' की मादकता में उन भौतिक परिस्थितियों को नजरन्दाज करना जो दो प्रेमियों को आपस में मिलने नहीं देती। केदार की दृष्टि इससे भिन्न है। वह अन्तिम भेंट के अवसर पर 'दुपटे-चुनरी का गँठबन्धन' नहीं कराते, बल्कि पाणिग्रहण के अवसर पर 'एक अतीविक्रमपूर्ण सुन्दरी का उर में आगमन' अनुभव करते हैं। सुख और सुखवाद में यही अन्तर है।

प्रगतिशील काव्य का स्वर स्वस्थ है क्योंकि उसमें अमर्यादित और देश-काल-निरपेक्ष प्रेम की व्यंजना नहीं है। ऐतिहासिक सन्दर्भों में देखने के नाते प्रगतिशील काव्य में प्रेम सहज वृत्ति से अधिक एक मानवीय मूल्य के रूप में व्यक्त हुआ है। प्रेम का भाव हमारे समूचे मानवीय विकास की उपलब्धि है। मनुष्येतर प्राणियों में यह वृत्ति अग्रि-नो-अग्रिक आकर्षण के स्तर तक विकसित हुई है, उसने भावना का रूप ग्रहण नहीं किया है। इसीलिए पंत जी जब कहते हैं कि 'कामेच्छा प्रमेच्छा बन कर हो जाती मनुजोचित'<sup>२</sup> तो वह वस्तुतः अन्य सौन्दर्य-मूल्यों की ही भाँति प्रेम के मूल्य की भी मानव-विशिष्ट (उदात्त) सत्य के रूप में प्रतिष्ठित करते हैं।

नगोत्र के ऊपर उल्लिखित कथन से यह भी प्रकट होता है कि मादक के प्रभाव से प्रगतिशील कविता में 'संयम, दमन और गोपन' के स्थान पर 'प्रकृत' अभिव्यक्ति का अपरूप उदय हो गया। इसमें सन्देह नहीं कि प्रगतिशील काव्य में अनावश्यक गोपन की प्रवृत्ति नहीं है। उदाहरण के लिए, विवाहों का चित्रणाला विधे देव कर केदार ने लिखा :

“गम्भीर की मुद्रा मे/नम्र सहे है/तुम्हें आम  
नर और नारी/एक दूसरे में लिप/ परदा तोड़े  
मैंने मुख में/ नयी सन्तान/ पैदा करने के लिए ।”<sup>३</sup>

१. 'गुममेंहरी', पृ० ७४।

२. 'गुमिमानन्दन पत छन्दारली २', (गुमबाणी), पृ० १००।

३. 'आग का आईना', पृ० ११।

## १७२ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

यह सम्भवतः सबसे 'प्रकृत' चित्रण है। किन्तु नये युग में नयी सन्तान पैदा करने के लिए यह परदा टूटा गया है। 'खजुराहो के मन्दिर'<sup>१</sup> में भी कही-कहीं यह परदा टूटा है। किन्तु वह भी फायड के कुत्सा प्रेम को धारण करने के लिए नहीं, स्त्री-पुरुष सम्बन्धों के पवित्र सार्वलौकिक स्वरूप की शक्ति व्यंजित करने के लिए। और, केदार की ही इन पंक्तियों में कि 'मैं गया हूँ डूब/इतना डूब/तेरे बाहुओं में/लोचनो में/कुतलो में/ गिर गया है डूब/जितना/ सिन्धु मे सम्पूर्ण/सदियों पूर्व/ और अब भी/मरन है बेजब'।<sup>२</sup> सयम और गोपन की प्रवृत्ति है, इसलिए यह 'प्रकृत' अमिष्यवित नहीं हुई। फायड के प्रभाव के लिए काम की कुण्ठा और अमिष्यवित का सयम-गोपन रहित होना—दोनों आवश्यक हैं। अंचल जी में इसके उदाहरण मिलते हैं। 'अन्तर्गाति' में उन्होंने लिखा :

"वह जवानी की जलन वह रक्त की प्रतिमा गुलाली,  
जब हमो तुम थे यहाँ सौन्दर्य पुञ्जों में अकेले..."  
"एक यौवन मच गया था रग गया नभ'सालसा से  
नग्न ऊपा थी अकम्पित मुक्त उच्छल वासना से।"<sup>३</sup>

स्पष्टतः अंचल के काव्य में प्रेमच्छा से अधिक जोर कामच्छा पर ही है। इसी कारण उनका प्रणय-बोध प्रगतिशील क्या, सामान्यतः मानवीय भी नहीं पाता। सम्भवतः इसी प्रकार के 'यौवन मचाने' वाले प्रयोगों को देखकर कुछ विद्वान् प्रगतिशील काव्य में फायड का प्रभाव मानने लगते हैं।

प्रगतिशील काव्य-बोध और अंचल के प्रणय-बोध में जमीन-आसमान का अन्तर है। प्रगतिशील कवि ऐतिहासिक दृष्टिकोण से विचार करने के नाते सामाजिक विषमताओं की नारी-पराधीनता और प्रेम के अवमूल्यन का कारण मानते हैं। अंचल की यात्रा उसी है। वे यौन सम्बन्धों की विषमता से समाज की विषमता तक पहुँचते हैं। इसीलिए उनमें यौन-सम्बन्धों को चित्रित करने का आग्रह अधिक है, प्रेम-सम्बन्धों और स्त्री-पुरुष की विषमताओं के सामाजिक कारणों को चित्रित करने का कम। जबकि प्रगतिशील कवियों ने यौन-सम्बन्धों को प्रेम-सम्बन्धों का एक अस्पष्ट सीमित दोष माना है और प्रेम-सम्बन्धों के वैपरीत्य का कारण माना है समाज के व्यक्तिगत हानित्व पर आधारित समाज को।

१. 'कून नहीं, रग बोलते हैं', पृ० १६६-२००।
२. 'गुलमेंहरी', पृ० १७८।
३. 'हम', पृ० १७८, पृ० ४१६।

स्त्री-पुरुष के सम्बन्धों के दो घरातम हैं, पहला वैयक्तिक जो काफी हद तक स्थायी है और दूसरा सामाजिक जो परिस्थितियों के साथ बदलता रहता है। सामाजिक साहचर्य के क्रम में व्यक्तिनिष्ठ प्रेम का उदय एक स्वाभाविक प्रक्रिया थी। किन्तु मातृमत्तारमक समाज के स्थान पर पितृसत्तारमक समाज के आविर्भाव का कारण थी व्यक्तिगत सम्पत्ति। दास समाज के मूलभूत विवरणों से यह पता चलता है कि दास-दासियाँ भी जमीन और मनु-पत्तियों की भाँति स्वामी की सम्पत्ति होते थे जिन्हें वह बेचता-खरीदता था। मातृत्व धर्म के कारण स्त्री की अनेक भौतिक सीमाएँ बँध जाती हैं। डॉ० रामविलास शर्मा के शब्दों में, क्यादली समाज टूटने और नया भूम-विभाजन लागू होने पर "स्त्री-पुरुष में छोटे बड़े का भेद उत्पन्न होता है। स्त्री घर का काम करती है, पुरुष बाहर का काम करता है। सम्पत्ति का स्वामी पुरुष होता है, वह युद्ध करता है, शास्त्र रचता है, व्यापार करता है, स्वमापतः उसके काम के आगे स्त्री का घरेलू काम छोटा लगता है। झूठे में, जहाँ स्त्री पुरुष के साथ काम करती है, वह द्विजवर्ण की देवियों की तुलना में अधिक समर्थ होती है।"<sup>१</sup> सामन्ती व्यवस्था जिस अनुपात में अधिक मूलबद्ध और दीर्घ-कालिक होगी, नारी की पराधीनता भी उतनी अधिक होगी। स्वयं हमारे देश में सभी जगह नारियाँ समान रूप से पराधीन नहीं हैं। इसलिए प्रगतिशील कवियों ने नारी मुक्ति के लिए दो मार्ग अपनाये। पहला, सामाजिक जीवन में अपने साथ उन्हें सहभागी बनने को प्रेरित किया, और दूसरा सामाजिक विदमताओं का अन्त करके समता पर आधारित नये समाज की रचना का आदर्श अपनाया। सामाजिक अन्त-विरोधों से नारी की पीड़ाओं का सम्बन्ध देखते हुए विद्यावती कोविल ने 'प्रश्न' किया :

“छेतों की आग बुझाऊँ या सीधूँ मधुवन की वत्सरिया  
पगडण्डी के काँटे बीनूँ या राजपथों की पंथुरियाँ  
तुमसे घर माँगूँ या तेरे अमिषाणों का उपचार करूँ  
या केवल तुमसे प्यार करूँ?”<sup>२</sup>

पहले दासित्व-बोध से युक्त प्रगतिशील कविता में यह दृष्टान्तरमक विवेक आदित्य विद्यमान है। इसीलिए प्रगतिशील कविता का स्वर काम-बुद्ध्यावाद से पृथक्, सामाजिक मूल्यों से जुड़ा रहता है। इतिहास का यह दबाव ऐसा है कि प्रगतिशील छात्रों से

१. 'निराला की साहित्य याचना', भाग-२, पृ० १५।

२. 'हंग', पृ० १६१, पृ० ४४६।

तटस्थ रहते हुए भी रघुवीर सहाय ने लिखा, “माधवी/(या और भी जो कुछ तुम्हारे नाम हों...) तुम एक ही दुःख दे सकी थी/फिर भला ये और सब किसने दिये हैं ?/ जो मुझे हैं और दुःख, वे तुम्हें भी तो हैं।”<sup>१</sup> इस प्रश्न का जवाब प्रगतिशील कविता में है। ‘लाल निशान’ कविता में नरेन्द्र शर्मा ने इसका उत्तर इन शब्दों में दिया है:

‘ऊँच-नीच का भेद गलत है, क्या है अमीरी, क्या गुरबत है।

वह आजाद समाज बनाओ, सभी जिओ, सब ही सुख पाओ।”<sup>२</sup>

जब तक ऊँच-नीच और अमीरी-गरीबी का भेद रहेगा तब तक स्त्री-पुरुष की वास्तविक समानता स्थापित नहीं हो सकती और प्रेम एवं नारी सम्बन्धी स्वस्थ और अस्वस्थ दृष्टियाँ भी समाप्त नहीं हो सकती। हम जानते हैं कि सामन्त युग में स्त्रियों को दरबारों, अन्तःपुरों में कैद करके एकान्त भोग का विषय बनाया जाता था तो पूँजीवादी युग में उन्हें बाजार में विज्ञापित होने की वस्तु बना दिया गया है। वर्ग-भेद या आधारित समाज में नारी की गरिमा की रक्षा सम्भव नहीं है।

इस विडम्बना को समझ कर प्रगतिशील कवि सामन्ती और पूँजीवादी प्रेम-दृष्टियों का निषेध करता है और बदले में स्वस्थ, मानवीय प्रेम-दृष्टि का विकास करता है। तिलोचन शास्त्री ने ‘हँसता है अकाल’ में दो भिन्न जीवन-स्थितियों से उत्पन्न दो विरोधी चिन्ताओं का चित्र अंकित करते हुए अवकाशभोगी वर्ग के प्रणय-मूल्यों पर सशक्त व्यंग्य किया। तारों के दाँत निकाले अट्टहास करते अकाल को देखकर किसान उद्विग्न होता है; उधर बाप-दादों की सम्पत्ति पर गुलछरें उड़ाता प्रेमी ‘हरे कुञ्ज में’ प्रेमिका को आर्णवित करता है। कासी रात में तारों की टिम-टिमाहट में ‘कण्ट्रास्ट’ की तकनीक से तिलोचन ने भयावहता का प्रभाव व्यंजित किया; अकाल के अट्टहास और हरे कुञ्ज के ‘कण्ट्रास्ट’ से भिन्न आर्थिक हैसियत वाले व्यक्तियों की भिन्न चिन्ताओं का विश्वसनीय प्रभाव ढालने की आधारभूमि तैयार की। वह मौज-मस्ती में जीने वाला प्रेमी आहँ भरता है। कवि कहता है:

“ - सेतों की हरियामी

रहे न रहे उसे क्या / उसका खाना-पीना

चल जाता है, फिर बग/उसको कभी पत्नीना

नहीं गिराना पड़ा, बजी बाँसुरी निरासी।”<sup>३</sup>

१. उद्धृत : नामवर सिंह; ‘आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ’, पृ० १००।

२. ‘हँस’, अमृत, १९४२, पृ० ७१६।

३. ‘हँस’, १९४२, पृ० २६।

यह कहा जा सकता है कि छन्द की सीमा के कारण व्यंग्य में तीक्ष्णता नहीं आ सकी है। किन्तु कविता अपना अभीष्ट अर्थ पूरी स्पष्टता से सम्प्रेषित करती है, यह इसकी विशेषता है। इसी प्रकार 'एक मित्त को पत्त' में नामार्जुन भी पुरखों की जोड़ी सम्पत्ति होने पर 'प्रथमा, द्वितीया या तृतीया (प्रेमनी) को' याद करने की कल्पना करते हैं।<sup>१</sup>

अवकाशमोगी प्रणय वृत्ति पर प्रगतिशील कवियों के इस व्यंग्य से स्पष्ट है कि ये प्रेम को इतना समाक-निरपेक्ष नहीं मानते। निराला के गीत "प्रिय के हाथ लगाये जागी, ऐसी मैं भी गयी अभागिनी" में राग-रमक प्रगाढ़ता और सामाजिक सन्दर्भों का अद्भुत परिपाक है। इसमें 'हरविगार के फूल छर गये, बनक रश्मि में छार भर गये' के प्राकृतिक उपादान ही प्रणय नुसृति को गंधन नहीं बनाते बल्कि "शिथु गण अपने पाठ हुए रत्न/गुह्री निपुण वृद्ध के कमी रत्न/गुह्रिणी स्नान, ध्यान की उद्यत/मिश्रक ने घर मिखा मांगी।"<sup>२</sup> के कार्यक्षम भी व्यक्तिगत प्रेम की अक्षिप्त प्रगाढ़ता प्रदान करते हैं। एक अन्य गीत में निराला विद्यापति की बरबस याद दिलाते हैं। विद्यापति की रागात को प्रेम के एकान्त क्षणों में भी यह विवेक रहता है कि "छोड़ कन्हाई मोर और है फाटत नव सारी, अपजस होएत जगत भरि है जनि करहु उपारी।" सामाजिक चिन्ताओं का ऐसा ही घरातल निराला के इस गीत में मिलता है :

"बोधो न नाव इस ठाँव, बग्यु !

पूछेना सारा गाँव, बग्यु !"<sup>३</sup>

व्यक्तिगत गंधन रागातनकता के साथ सामाजिक सन्दर्भरसा का बोध भागे प्रगतिशील कविता में और भी विकसित हुआ है। नामार्जुन की 'मिन्दूर निलबित भात' में कवि 'घोर निर्वन परिस्थिति में' पड़ा हुआ अपनी पत्नी को याद करता है और इस स्मृति से जुड़ी हुई जो स्मृतिमाँ आती है, वे हैं कवि का 'तरवनी घाम', 'लोपियौ मी आम', 'मिपिला के दबिब भू-भाग'; और "याद आते घान/याद आते कमल, कुमुदिनि और तालमरदान/याद आते शस्य-वशमल जनपदों के/"स्व-मुल-अनुगार हो रहे गये थे नाम/आते बेपु बन थे, नीनिमा के निमय अति अमिराम।"

१. 'हंत', १९४७, पृ० ७९८।

२. 'अर्चना', पृ० ६८।

३. 'अर्चना', पृ० १७।

और इन सबके मध्य “याद आता सिन्दूर तिलकित भाल ।”<sup>१</sup> जैसे कालिदास के दुष्यन्त कण्व ऋषि के आश्रम, उसके लता-गुल्म, सरोवर-हंस, मृग आदि के बिना शकुन्तला की कल्पना नहीं कर सकते थे वैसे ही नागार्जुन मिथिला के रुचिर भू-भाग, शस्य-श्यामल जनपद, तरुनी ग्राम, वहाँ के प्राकृतिक और सांस्कृतिक जीवन से विच्छिन्न करके पत्नी के सिन्दूर तिलकित भाल की कल्पना नहीं कर सकते। प्रेम की इस उदात्त भूमि पर पहुँच कर ही प्रगतिशील कवि विलोचन की भाँति कहता है :

“मुझे जगत जीवन का प्रेमी  
बना रहा है प्यार तुम्हारा ।”<sup>२</sup>

जो कवि इस उदात्त भूमि पर नहीं पहुँच सके थे या तो अंचल की भाँति ‘दरस-परस’ में फँस कर रह गये या और आगे बढ़े तो उन्होंने नारी को आरसीप्रसाद सिंह की—‘निवेदिता’ बना दिया। नारी की वास्तविक पीड़ाओं के प्रति उदासीन रह कर मात्र अपने आन्तरिक भावों से परिचालित होने के कारण उनके लिए नारी केवल ‘रूप में मन मोहिता’ और ‘किसी के ध्यान में आनन्दिता’ मोहिनी बन कर रह गयी।<sup>३</sup> इसके विपरीत प्रगतिशील कविता में नारी केवल कामिनी या मोहिनी का सामन्ती भाव-बोध तोड़कर स्वस्थ मानवीय पूर्णता के घरातल पर पहुँची है। नागार्जुन की ‘भिक्षुणी’ यदि बुद्ध के मनोरम सौन्दर्य पर मुग्ध होती है और अपने अस्वाभाविक जीवन से त्राण चाहती है तो इसलिए कि—

“कोई एक होता जिसको अपना वह समझती  
भूख मातृत्व की मिटा देता वह ।”<sup>४</sup>

किसी एक को अपना समझने की सलक का कारण है मातृत्व की भूख। यह मातृधर्म न इन्द्रलोक की परिधि धारण करती है और न अन्तःपुरों या विज्ञापनों वाली देविमा। यह गुण मानवी का है। दिनकर जी की ‘उर्वशी’ में जब रम्भा और सहजग्या विन्ता करती हैं कि उर्वशी घरती पर पवित्र मातृपद प्राप्त करने के

१. ‘सतरंगे पंखों वाली’, पृ० ४६।
२. ‘घरती’, पृ० ११।
३. ‘हंस’, फरवरी, १९३८, पृ० ४३८।
४. ‘मुगधारा’, पृ० १६।

लिए दुःसह गर्भ-भार धारण करेगी, देह की गठन और यौवन की प्रकान्ति छो बँटेगी, तब मेनका उन्हें समझाती है :

“माँ बनते ही बिया कहीं से कहीं पहुँच जाती है ?  
 गतती है हियशिला, सत्य है, गठन देह की छोकर,  
 पर, हो जाती वह असीम कितनी पयस्विनी होकर ?”  
 “रूपमती को सखी ! मुझे तो वही बिया लगती है,  
 जो गोदी में लिये क्षीर मुख शिशु को सुला रही हो  
 अथवा यही प्रसन्न पुत्र का पतना झुला रही हो।”<sup>१</sup>

नारी का यह सम्पूर्ण व्यक्तित्व भक्तिकाव्य के अतिरिक्त यदि कहीं मिलता है तो वह है प्रगतिशील काव्य । छायावादी युग के उन्हीं कवियों में यह सम्पूर्णता देखने में आती है जो अपने भाव-बोध में प्रगतिशील जीवन-मूल्यों के करीब थे । नारी के व्यक्तित्व की उसकी सम्पूर्णता में प्रतिष्ठित करके प्रगतिशील कविता प्रेम के क्षेत्र में जिस आरम-विस्तार अथवा भाव-विस्तार की सूचना देती है वही उससे स्वयं प्रेम का आधार बनता है ।

समता के विचार ने प्रेरित प्रगतिशील प्रेम-दृष्टि जिस व्यापक क्षितिज पर घुलती है उस पर प्रेम का प्रेरणाप्रद स्वरूप प्रकट होता है । भयभूति के उदात्त अवैदनात्मक स्तर की याद दिलाने वाली नरेन्द्र बार्मा की ये पंक्तियाँ उल्लेखनीय हैं :

“बहु कितना सुन्दर सपना हो  
 जो आकर मेरे सिरहाने  
 तुम जसता मस्तक सहसा दो।”<sup>२</sup>

बलार्जन तक शीतल करने वाली प्रेम की यह व्यञ्जना सर्वशर दयाल सक्तेना की है :

“तुम्हारी मुस्कान/बोहरे मे छन कर नहीं  
 सीधी छू-ती आती है  
 जैसे सुबह-सुबह बिड़ियों का गान।”<sup>३</sup>

प्रगतिशील कविता ने नारी की दुरवस्था के अनुगत कारणों को रेखांकित करके और उसकी मुक्ति के सम्बन्धे मार्ग का अनुगन्धान करके ही यह साहस अद्वि

१. ‘उपंगी’, पृ० १६ ।

२. ‘बादेवी’, पृ० १७७ ।

३. ‘अदन का दर्द’, पृ० १०३ ।

किया है कि उससे स्वस्थ प्रेम सम्बन्ध कायम कर सके। इसी व्यापक दृष्टि-परिधि से उसके भाव-बोध में वह व्यापकता आ सकी है कि प्रताड़ित नारी को कष्टना और सहानुभूति प्रदान करते हुए भी उसके सम्पूर्ण 'मानवी' व्यक्तित्व को पुनःप्रतिष्ठित करे; प्रेम के एकान्त क्षणों की रामारमक स्थितियाँ व्यक्त करते हुए भी उसे घर की चारदीवारी से बाहर निकाल कर लोक-सामान्य की भावभूमि पर पहुँचाये, जिन्दगी के सघर्षों में हिस्सेदार बनाये और क्रान्तिकारी चेतना का प्रतीक भी बनाये। मुक्ति-बोध की कविता 'अंधेरे में' में प्रेम की क्रान्ति की छटपटाहट के रूप में अनुभव करते हुए प्रेमिका को क्रान्ति का प्रतीक बनाया गया है।

“जग भर दीखती हैं सुनहली तस्वीरें मुझको/मानो कि कल रात  
किसी अनपेक्षित क्षण में ही सहसा/प्रेम कर लिया हो/जीवन  
भर के लिए !!/मानो कि उस क्षण/अतिशय मृदु किन्हीं बाँहों  
ने आकर/कस लिया मुझको/उस स्पर्श की, चुम्बन की याद आ  
रही है/याद आ रही है !!/अज्ञात प्रणयिनी कौन थी, कौन थी ?/  
कमरे में सुबह की धूप आ गयी है/गैलरी में फँसा है सुनहला रवि  
छोर/क्या कोई प्रेमिका सचमुच मिलेगी ?”<sup>१</sup>

रात के किसी क्षण में मानो सहसा प्रेम कर लिया और सुबह की धूप के साथ वह स्नेह की गहरी वेदना 'सब ओर विद्युत्तरंगीय हलचल/बुम्बकीय आकर्षण' पैदा कर रही है।

संदेह में, प्रगतिशील कविता के नारी और प्रेम सम्बन्धी मूल्य काम-कुण्ठावाद से भिन्न, स्वस्थ मानवीय घरातल से सम्बद्ध हैं। इसलिए इसमें प्रेम को वैयक्तिक और सामाजिक सन्दर्भों के दृष्ट में परिभाषित करते हुए यह दृष्टिकोण उभरा कि स्वस्थ मानवीय सम्बन्धों की स्थापना सभी सम्भव है जब व्यक्ति और व्यक्ति के बीच कायम होने वाला सम्बन्ध अन्तर्विरोध या शत्रुता का न होकर समता और भाईचारे का हो।

## प्रकृति सौन्दर्य

प्रकृति से मनुष्य का सम्बन्ध शाश्वत है। प्रकृति मानव-अस्तित्व और ज्ञान की धुरी है। यह क्षमता केवल मनुष्य में है कि वह खुद प्रकृति की ओर उससे अपने सम्बन्धों को समझ सके। प्रकृति से मनुष्य का शाश्वत सम्बन्ध प्रतिफल कायम होने वाले घात-प्रतिघात पर निर्भर है। व्यावहारिक सम्पर्क की यह धनिष्ठता इतनी व्यापक है कि कलाकार ही नहीं, प्रकृति वैज्ञानिक का भी प्राकृतिक सौन्दर्य के प्रति अत्यन्त सजग और संवेदनशील हो उठना स्वाभाविक है। विश्वविख्यात वैज्ञानिक आइन्स्टीन ने सूर्य की किरणों को “पकड़ने” और “तोलने” (अर्थात्, प्रकाश के दबाव का पता लगाने) वाले सोवियत वैज्ञानिक ध्योत्र लेवेदेय की बीसवीं सदी का महान्तम कवि कहा था। इससे पता चलता है कि प्रकृति से मनुष्य का सम्बन्ध कितना जटिल, सघन और अनेकायामी है। प्रकृति के प्रति संवेदनशीलता और अनुराग इतनी गहराई तक विद्यमान है कि उसे हम प्रायः सहज वृत्ति के रूप में देखते हैं।

प्रकृति और मनुष्य के इस साक्षात्क सम्बन्ध को समझ कर ही डॉ० रामविलास शर्मा ने निष्ठा था कि “क्या चातल और क्या यूरोर—बही भी अब तक कोई बड़ा मानव-प्रेमी कवि नहीं हुआ, जो प्रकृति का भी प्रेमी न रहा हो।”<sup>१</sup> करने की आवश्यकता नहीं कि प्रगतिशील कविता में प्रकृति-प्रेम मानव-प्रेम का ही एक रूप है—उसका विस्तार है। छायावादो कवि का प्रकृति-प्रेम काफ़ी-बहुत पमायन की अन्तर्वस्तु से गभित था। इसमें सन्देह नहीं कि छायावाद का पमायन बानुजः नासायवाद के विरुद्ध उसकी एक प्रतिहिता थी क्योंकि औद्योगिकरण का सम्बन्ध

प्रकटतः ब्रिटिश शासन से जुड़ता था और वह हमारी स्वाभाविक, ग्रामीण जीवन-विधि के विपरीत जान पड़ता था। इसलिए छायावाद ने अपनी जातीय परम्परा, राष्ट्रीय अस्मिता और संस्कृति को ग्रामीण अर्थतंत्र में भूतिमान किया तथा अनेक कवियों ने औद्योगीकरण से पलायन कर प्रकृति में शरण ली। किन्तु प्रगतिशील काव्य में यह निपेधात्मक प्रतिक्रिया नहीं है। उसका काव्य-बोध अधिक वैज्ञानिक, अधिक जीवनोन्मुख है।

प्रगतिशील कविता के प्रकृति-चित्रण की मुख्य विशेषता यह है कि उसमें प्रकृति को उद्घोषन के रूप में बहुत कम स्वीकार किया गया है। प्रकृति अपने सहज, स्वाभाविक रूप में आकर्षित करती है, जीवन पर प्रभाव डालती है, उसमें हमारी आस्था को दृढ़ करती है, बार-बार हमें जीवन की याद दिलाती है, इसलिए वह परिपाटी निर्वाह के रीतिवाद से भिन्न है। वह छायावाद की भाँति प्रकृति की विराट् शक्तियों से आक्रान्त भी नहीं है। फलतः उसमें प्रकृति पर आत्म-प्रक्षेपण की प्रवृत्ति नहीं है। प्रगतिशील दृष्टि की कविताओं में प्रकृति की विराटता का उद्घाटन भी है : “मैंने तो भीषण जाड़ों में/मनमनुष्यी कैलाश शीर्ष पर/महादेव के जलानिल को/गरज-गरज मिड़ते देखा है”—नागार्जुन; और प्रकृति की सहज प्रक्रियाओं के प्रति मुग्धता का भाव भी :<sup>१</sup>

“मैं किस प्रदेश में आ पहुँचा

हैं चारों ओर ढङ्गे पर्वत जिनका हिम झरनों में बहता

जिनके प्राणों की झरनों का संगीत मधुर मुखरित रखता

जिनके नीचे सुन्दर घाटी धानों से पीनी पकी हुई

जिससे सुगन्धि की मृदु सहरें माघत में उड़ती निकल रही।”—इत्यादि।

—चन्द्रकुंवर वर्तमान

किन्तु उसके प्रकृति-चित्रण की मुख्य विशेषता है उसका मानव-प्रेम और इस प्रेम की सिद्धि के लिए प्रकृति में आत्म-विस्तार। यह दृष्टि इस सत्य का द्योतक है कि मानव जीवन का विस्तार प्रकृति के विस्तार की तरह अनन्त है—प्रकृति और जीवन दोनों अनन्तर हैं। त्रिलोचन ‘आँखों के आगे’ कविता में जीवन और प्रकृति के सादृश्य विधान के माध्यम से मानव जीवन को पुष्ट करते हैं :

“हरा-भरा संसार है आँखों के आगे

ताल मरे हैं, घेत मरे हैं,

नयी-नयी बालें लहराये  
झूम रहे थे धान हरे हैं  
घरसी की झीनो मञ्जरियाँ  
खेल रही हैं खेन लहरियाँ  
जीवन का विस्तार है आँखों के आगे ।<sup>१</sup>

जिम तरह मनुष्य निरपेक्ष इकाई न हाँकर देश और कालबद्ध प्राणी है, उसी प्रकार प्रकृति अपने समग्र रूप में सौन्दर्य का कारण होती हुए भी मूल्य-वत्ता के घरातल पर मनुष्य के विशिष्ट सन्दर्भों से जुड़ी है। ऐसा इसलिए कि प्रकृति के गुणों को, सौन्दर्य आदि को पहचानने और उनके प्रति मूल्य का बोध विकसित करने का श्रेय मनुष्य को है। मनुष्य का बोध उसकी भौतिक परिस्थितियों से स्वतंत्र नहीं रह सकता। इसीलिए प्रगतिशील कविता में प्रकृति अपने अनन्त रूपों में सौन्दर्य की अधिपकारिणी घनी और माघ ही, मानवीय राय से सन्तुष्ट हुई। 'धुला आसमान' में निराला प्रगतिशील सौन्दर्य-दृष्टि का परिचय देते हुए प्रकृति में आरम्भविस्तार का नया घरातल प्रस्तुत करते हैं :

"बहुत दिनों बाद गुला आसमान ।  
निकली है धूप हुआ लुग जहान ।"<sup>२</sup>

धूप ही नहीं निकली, जैन मारा जीवन उन्मुक्त हो गया। दिशाएँ दिशाओं की, पेड़ झलके, गाय, चेत, भेड़ चरने की घनी, लहने-मड़कियाँ बाहर निकले, सभी क्रियाएँ सामान्य हुईं। इस तरह बारिश में दुबका मारा गाँव जैसे घुल पड़ा।

प्रकृति में मनुष्य को दलाल बनने के साथ प्रकृति-सम्बन्धी कविता में मनुष्य को अधिक केन्द्रीय अभिव्यक्ति मिलनी स्वाभाविक है। प्रकृति में मानव-हस्तक्षेप की अभिवृद्धि भौतिक और आध्यात्मिक (बौद्धिक) विकास की प्रतिबिम्बित करती है। मनुष्य और प्रकृति के अन्तर्सम्बन्धों की निरन्तर विकसमान स्थितियों में मनुष्य का बोध सहज से मजबूत, अममथ में समर्थ की ओर विकसित होता हुआ आज जिन घरातल पर पहुँचा है, वह बिना मित्र है इन आदिम मानव की भौतिक और बौद्धिक स्थितियों से तुलना करके ही समझा जा सकता है। वैज्ञानिक सामर्थ्य ने नये आधुनिक मनुष्य के वैशिष्ट्य को इस बार में समझा जा सकता है कि आज वह प्रकृति के हाथ

१. 'रुग्णवत्ता', पृ० २६०।

२. 'अनामिका', पृ० १४२।

का निष्क्रिय उपकरण नहीं रह गया है, वरन् स्वयं प्रकृति उसके हाथों में अत्यन्त समर्थ और गतिशील उपकरण बन गयी है। प्रकृति की विराटतम शक्तियों को अपने काबू में करने के मानवगत प्रयत्न के साथ-साथ प्रकृति के प्रति मनुष्य के सौन्दर्य-बोध में आश्चर्यजनक विकास हुआ है। औद्योगिक प्रगति के साथ मनुष्य प्रकृति को श्रद्धेयता और समेटता जान पड़ता है। वह प्रकृति को एकदम नये ढंग से देखता, जानता और दखता है। इस प्रक्रिया में प्रकृति में उसका आदिम सम्बन्ध टूटता नहीं, बल्कि नये घरातल में प्रवेश करता है। सौन्दर्य-सृष्टि के क्षेत्र में मनुष्य का यही सामर्थ्य उसे प्रकृति का सफल प्रतिद्वन्द्वी बनाता है। फलतः भौतिक सृजन के साथ कलात्मक उपकरणों के उपयोग और सृजन में वह प्रकृति का सहारा लेता हुआ उससे होड़ करता है। इस उपयोग और सृजन की होड़ में वह सफल इसलिए होता है कि वह प्रकृति की मानवीय अर्थ देता है। मानवीय अर्थवत्ता प्राप्त किये बिना प्रकृति की न कोई सार्थकता है और न उसमें कोई सौन्दर्य।

प्रगतिशील कविता ने प्रकृति की मानवीय स्थितियों से जोड़कर सापेक्ष सत्य के रूप में अंकित किया। इसलिए प्रगतिशील कविता के प्रकृति-चित्रण में विभिन्न मनःस्थितियों, जीवन-मयाओं, भावों और वैचारिक अवधारणाओं के अर्थ विद्यमान हैं। पारस्परिक अर्थवत्ता का वास्तविक घरातल सौन्दर्य के क्षेत्र में सपाट ढंग से नहीं आता। कलात्मक प्रक्रिया में हमारे विचार, संस्कार, मनःस्थितियाँ आदि हमारी ग्रहण और अभिव्यक्ति की प्रक्रियाओं को सहर्ष तक प्रभावित करती हैं। इसलिए प्रगतिशील कवियों ने प्रकृति सम्बन्धी सौन्दर्य-मूल्यों की सामाजिक अंतर्गतियों से उत्पन्न स्वस्थ और अस्वस्थ बोध से स्वतन्त्र नहीं माना। जीवन और समाज की मरणशील वृत्तियों में लोहा लेने के लिए प्रगतिशील कविता ने स्वस्थ इन्द्रिय संवेदनाओं की प्रकृत रूप में व्यक्त करने का दायित्व संभाला। प्रकृति मनुष्य के इन्द्रिय संवेदन का प्राथमिक और सबसे विपुल आधार प्रस्तुत करती है। इसलिए स्वस्थ संवेदनाओं की अभिव्यक्ति के लिए प्रगतिशील कविता ने प्रकृति के स्रोतों की अंगीकार किया। विच्छिन्नतावादी आभिजात्यवाद का निषेध पण्डित करते हुए भारतभूषण अग्रवाल ने प्रकृति के उपादानों के माध्यम में ही अपनी घात की सशान बनाया था :

"हम नहीं हैं द्वीप जीवन की नदी के

वरन् जीवन में भरे निर्मल सरोवर !

...सूर्य के दीपित किरण से

भीर के मादुक मिसन की हम विमल सन्तान ।"

प्रकृति मानव-जीवन में इतनी अन्तरंगता से जुड़ी है और जीवन का इतना अजस्र-स्रोत है कि स्वस्थ वृत्तियों को जगाने और विकसित करने के लिए प्रगतिशील कवि प्रकृति की ओर हो मुड़ता है। नागार्जुन की यह संवेदना धूप के साथ जीवन की कितनी विराद समोशा करती है :

“धूप माघ की धूप सुहावन/स्तनपायी नीरोग नीर-छवि  
तिगु के गालों जैसी मनहर...”

लेकिन मनुष्य का जीवन बिपरीत स्थितियों के कारण इतना ही निष्फुल्ल और नीरोग नहीं रह गया है :

“फटी दरी पर बँठा है बिर रोगी बेटा  
राशन के भावल से कंकड़ बीन रही पत्नी बेपारी  
गर्भ-भार ने असल जिवित है मंग-जंग  
मूँह पर उसके मटमैली आमा  
छप्पर पर बँठी है बिल्सी  
किसके घर से जाने क्या कुछ छा आयी है  
बना-बना कर जीम स्वाद सेती होंठों का।”

और चूँकि “धूप माघ की धूप सुहावन/भावल नहीं तिशा सबसी है/रोटी नहीं तेंक सकती है/भाजी नहीं तिशा सबसी है” इसलिए “जहाँ बही से एक अटपटी सानी होगी/बरना इस पुरहे के मूँह पर फिर मकड़ी का जाला होगा।”<sup>१</sup> यहाँ सम्पूर्ण प्रकृति मानवीय विधान के मुकाबले में खड़ी है। बेदाग बच्चे के गालों जैसी मनहर धूप और परिवार की अभावजन्य स्थितियों का विरोध एक सामंजस्य का गुञ्ज बनता है। दूसरी तरफ, पुरहे की बुझी हुई आँखें जीम पटपारती बिल्सी में टकराती हैं; आदिम के मुकाबले सभ्यता के दग टकराव से बर्ग-परकृति की अमानवीय विवशताओं पर व्यंग्य की लुट्टि की गयी है। दग प्रकार जीवन की समोशा के लिए प्रकृति के उपादानों का उपयोग स्वयं दग तथ्य का प्रमाण है कि तबब मनुष्य बसतमक उपकरण के तौर पर जीवन और प्रकृति का सार्थक उपयोग करता है।

मनुष्य का समूहन पारिवारिक इकाई में आरम्भ होकर गाँव, जनपद, नगर, ज़ातीय प्रदेश और देश तक की अनेक इकाइयों के माध्यम से हुआ है।

सौन्दर्य दृष्टि का वैशिष्ट्य यह है कि उसने व्यक्तिगत स्नेह सम्बन्धों को व्यापक भावभूमि पर रूपायित किया है। कहने की जरूरत नहीं कि अपने ग्राम, नगर, जनपद आदि की प्रकृति से प्रेम प्रगतिशील कविता के देश-प्रेम और मानव-प्रेम की ही अभिव्यक्ति है। कारण यह कि कलात्मक स्तर पर भावनाओं का स्वरूप मूर्त होता है और इस मूर्तविधान के बिना कलात्मक सौन्दर्य की कल्पना भी नहीं की जा सकती। संक्षेप में, प्रगतिशील कविता में प्रकृति के मानवीय सन्दर्भ का यह अल्पन्त महत्त्वपूर्ण पहलू है कि विशिष्ट की भूमि पर ही सामान्य की परख की गयी है।

ग्रामीण प्रकृति से प्रेम के उदाहरणों की अतिशयता का कारण यह है कि अधिकांश प्रगतिशील कवियों की पृष्ठभूमि ग्राम्यजीवन की ही रही है और दूसरे यह कि भारतीय जीवन-स्थितियों के विशिष्ट सन्दर्भ में कविता की सार्वक भूमिका के लिए यह अनिवार्य था कि ग्राम्यजीवन से अपनी शक्ति अर्जित करे।

इसीलिए जब नागार्जुन बहुत दिनों के बाद 'पकी सुनहली फसलों की मुस्कान' देखते हैं और 'अपनी गेंवई पगठण्डी की चन्दनवर्णी घूल' छूने का सौभाग्य पाते हैं तो विभोर हो उठते हैं। रामविलास शर्मा को "हिन्दुस्तान के जिस गाँव पर भी सान की सुनहली घूप पड़ती है, वह अपने गाँव जैसा ही लगता है।"<sup>१</sup> इसलिए वह अपने गाँव का एक चित्र देते हैं जो उसी जैसे किसी भी गाँव का हो सकता है: "बरस रहा खेतों पर हिम्-हेमन्त है/हरी-भरी बालों के भारी बोझ से/मृच्छित हो घरती पर झुकी मोराइय/बरगद के नीचे ही महफिन है जमी/धुंगरु की छुम-छुम पर तबला टनकता..."<sup>२</sup> आदि।<sup>३</sup>

और आधुनिक शहर भी कविता की संवेदना को उद्देसित करते हैं। केदारनाथ सिंह 'बाजार में लौट कर' सोचते हैं कि "सारी रोशनीयों के बुझ जाने के बाद भी/रात के तीसरे पहर/जब भेजने के लिए किसी के पास कुछ नहीं होता/बड़ा डाकघर तब भी गुना रहता है।"<sup>४</sup> गाँव की सरस क्रियाओं से लेकर नागरिक जीवन की जटिलताओं तक आते-आते प्रकृति का बोध भी बदल गया। इसलिए 'वेड़' पर कविता लिखते हुए केदारनाथ सिंह ने कहा :

१. 'तार सप्तक', पृ० ६०।

२. उन्मूलन, पृ० ६४-५।

३. 'जमीन पक रही है', पृ० ३५।

“तुम्हें कोई नहीं बतायेगा

कि इस समय

इस बोरे कामज पर तुम जो कुछ तिष्ठ रहे हो

उसमें पेड़ों की यातनाभरी धुप्पी भी शामिल है।”<sup>१</sup>

‘घान उगेगे कि प्राण उगेगे/उगेगे हमारे घेत में/आना भी वादल जरूर।’<sup>२</sup> की अभिव्यक्ति से यहाँ काम ‘चमन’ सम्भव नहीं रह गया। इसलिए प्रकृति सम्बन्धी क्षितिमा अधिक जटिल हो गयी। वह जटिलता साहरी जीवन की जटिलता से उत्पन्न है।

स्थिति के साथ क्षितिमा बदलती है, सेवर और संस्कार बदलते हैं; विष्णु सम्बन्ध नहीं बदलता—सम्बन्ध अधिक जटिल और प्रगाढ़ होता है। प्रकृति से मनुष्य के सम्बन्धों की प्रगाढ़ता के अनेक स्तर प्रगतिशील बखिता में व्यपन हुए हैं। समक्ष पारिवारिक तद्देवताओं के धरातल पर ‘उपा’ को चित्रित करते हैं :

“प्राण नभ का बहुत नीला शंख जैसे

भोर का नभ/राग में लीपा हुआ चौका

(अभी गोला पटा है)

बहुत काली मिन जरा-से लाग केसर में

कि मानो घुल गयी हों।”<sup>३</sup>

‘वचनकी की एक शाम’ नेमिचन्द्र जैन की ऐसी मणी जैसे

‘दूर ऊँची पहाड़ी पर

ठोड़ी टिकाये बँधी यह शाम/बितनी मासूम थी

थोपी-थी उदास बड़ी-बड़ी माँगों में मौजनी।”<sup>४</sup>

अपना ‘ममय यात्रा’ में त्रिमोचन अनुभव करते हैं कि “... स्मृति की मान्ना जग-जग/वसता रहा और तब तक परिवाद प्राची/दुःख और बढ़ा। फिर नहीं गातूनों में/बुझने लगी।”<sup>५</sup>

१. ‘जमीन पट रही है’, पृ० ४६।

२. ‘सीमरा मण्डर’, पृ० २०।

३. ‘ब.पेड़ों’, पृ० १५३।

४. ‘एकान्त’, पृ० १४।

५. ‘बाग़ेरी’, पृ० ५०३।

प्रकृति के इस भुक्त, आत्मीय और अनुभूति एवं संवेदना से भरे सत्कार का सम्बन्ध परिपाटी निर्वाह की शास्त्रीयता से न होकर सजगता से है। प्रकृति अपने अनन्त रूपों में महज सौन्दर्य की जो विपुल आधार-भूमि प्रदान करती है वह मानव-सन्दर्भ से मुक्त होकर नया अर्थ ग्रहण करता है और प्रगतिशील कविता इसी अर्थ को व्यञ्जित करती है। प्रगतिशील काव्य-बोध नदी, पहाड़, फूल, रंग, आसमान, पेड़ आदि समूची प्रकृति में मानवीय अर्थ तलाशता हुआ अपनी विभिन्न मनःस्थितियों, भावनाओं और सामाजिक समस्याओं की अभिव्यञ्जना के लिए प्राकृतिक उपादानों के श्रेष्ठ कलात्मक उपयोग की दिशा में अग्रसर होता है। केदारनाथ अग्रवाल प्रकृति में प्रवेश पाकर ही प्रेम की इस व्यञ्जना को कलात्मक स्तर पर अधिक सौन्दर्यपूर्ण बना सके हैं :

“तुम हो/ दिन में/ सूर्यमुखी नदी की/ नटखट देह/ खुशमिजाज धूप।/  
तुम हो/ रात में/ गुनाव-फूलों की नाव/ चाँदनी के घुम्बनों की/  
कलहँसी देह/ बाँहों में बिछलती/ नाचती/ स्वप्न मयूरी तरंग।”<sup>१</sup>

इसी प्रकार हरवश राय ‘बच्चन’ जीवन के पक्ष समस्याओं के आगे कीमल भावों की अस्मिता का विश्वास इन शब्दों में व्यक्त करते हैं :

“टहनी पर बँठी गोरैया / चहक-चहक कर कहती भैया-  
महीं कड़कते बादल का ही, मेरा भी अस्तित्व यहाँ है।  
अब घन गर्जन गान कहाँ है।”<sup>२</sup>

निराला ने बादल छँटने पर धूप के साथ मुखरित होते जीवन को चित्रित किया और बच्चन ने विनम्र चुनौती के साथ कड़कते बादल के मुकाबले चहकती गोरिये के होने का विश्वास किया। वर्तमान समाज की असमस्तियों में जीवन की बीमस्त वास्तविकताओं के विपरीत सुख, सौन्दर्य और जीवन की सम्भावनाओं को रेखांकित करना स्वयं मानव-वृत्तियों की रक्षा करना है। अपने इस उद्देश्य के प्रति सजगता प्रगतिशील कविता में आद्योपान्त विद्यमान है। सर्वेश्वर दयाल सक्सेना ने ‘सुबह हुई’ में सुबह के साथ उगने वाले मानवीय प्रयत्नों को रेखांकित किया कि घरती के सुनहरे चिकने पार्श्व पर सुकृते हुए हरी मटर के गोल बड़े दाने को पकड़ने के लिए धूरे पंख फड़फड़ाता गोरिये का एक बच्चा अपनी मन्ही-सी सुखें बाँच छोले फुटकने लगा। लेकिन शाम को “दूर आकाश के पीले रेगिस्तानी टीलों पर / भूँचे कियल जेट / सुर्घ भित्ति की ओर गिर उठाये/ पीठ पर धारा सादे/ किमी ओसल पड़ाव की ओर बने-मोटे/ काले

१. ‘पंथ और पनवार’, पृ० ७८।

२. ‘निगा निमन्त्रण’, पृ० १०२।

प्रश्नचिह्नों-से रेंगने लगे ।" यह व्यंग्य "स्वावलम्बी गौरव के बच्चे को ऊंट" बना देता है ।<sup>१</sup>

प्रगतिशील कविता ने जीवन के इस व्यंग्य को उद्घाटित किया है और इसे व्यंग्यरहित हफाई में लाने के लिए छुप के जागरण गीत गाये हैं । उगने बताया है कि कंकड़-पत्थर वाली जमीन को केवल बुदात और ट्रैक्टर ही नहीं तोड़ते, दूब का नरम शकुर भी जमीन फोड़ता है । वह "सब कुछ सहकर भी जिसमें कोई आक्रोश नहीं" ऐसे 'स्थिर' और 'दृढ़' पुल को मनुष्य का आदर्श नहीं बताती,<sup>२</sup> बल्कि अरने जैसे दुःखी-पीड़ित भाइयों को सन्देश देनी है कि "पूलों पालो / जैसे वेह पूलता-फलता है / अपने लिये नहीं / अपनों के लिए ।"<sup>३</sup>

मानव सत्य से प्रकृति के जुड़ने पर प्रकृति और मनुष्य दोनों की अर्धवस्था का नया घरातल उभरता है । प्रगतिशील कविता के प्रकृति-सम्बन्धी मूल्यों का सारस्वर इसी गहरी मानवीय अर्धवस्था में व्यक्त हुआ है ।



१. 'बाठ बी घटिया' पृ० १७६-८० ।

२. पुल-गिरिबुटी नाम बर्मा, 'नदी कविता', अंक-२, १९१९ पृ० ७१ ।

३. गिरिधर शोषण, 'नदी कविता' अंक-२, १९१९, पृ० ७१ ।

## कला सम्बन्धी दो दृष्टिकोण

प्रगतिशील साहित्य के कलापक्ष पर विचार करते समय हमारे सामने सबसे मूलभूत प्रश्न यह उपस्थित होता है कि सामाजिक और सांस्कृतिक जीवन में उपेक्षित जनता के लिए लिखे गये साहित्य का रूप क्या हो? साहित्य के रूप के सम्बन्ध में प्रगतिशील सौन्दर्य-चिन्तन की यह बहुत स्पष्ट मान्यता रही है कि किसी कलाकृति का रूप महज उसकी अन्तर्वस्तु से निर्धारित नहीं होता, उसके निर्धारण में अनेक दूसरे तत्त्व भी गतिशील रहते हैं। सोवियत-सौन्दर्यशास्त्री अनातोली सुनाचस्की के शब्दों में कहें तो कला के रूप को निर्धारित करने वाले अग्य प्रमुख तत्त्व हैं—उस वर्ग या वर्ग-समूह की जीवन-विधि जिसने किसी भी रूप में कलाकृति को प्रभावित किया हो; उस समाज की भौतिक संस्कृति का सामान्य घरातल, पद्योत्पत्ति का असर, अनीत के मस्कार या उनके पुनर्जागरण के प्रयत्न जो जीवन के सभी पक्षों में घटित हो सकते हैं। ये सभी चीजें रूप पर असर डाल सकती हैं या उसे परिभाषित चरित्र प्रदान करने में सहायक कारण बन सकती हैं।<sup>१</sup>

तथेय में, कलाकृति के रूप को प्रभावित करने वाला तत्त्व यांत्रिक ढंग से उसकी अन्तर्वस्तु भर नहीं है। कलाकृति एक सम्मिश्रित इकाई है। इसलिए यह सम्पूर्ण वस्तुगत, ऐतिहासिक प्रक्रिया में सम्मिलित है जिसमें कलाकार अभिव्यक्ति का संपर्क होता है। यह मर्त्य पेचोदा है। इसलिए नहीं कि कलाकार जितने कला के आन्तरिक नियमों के बन्दी टकराता है वास्तव में वे सब कलाकृति में बाहर गये हैं—समाज में और कलाकार में। वस्तु इसलिए भी कि कलाकृति में अन्तर्भूत

१. 'मान पिटरेचर ऐण्ड आर्ट', पृ० १२।

यह वास्तव परिवेश एक विचित्र द्वैत से, विमंगलियों और अन्तर्विरोधों से भरा है। इस विचित्र स्थिति में अभिव्यक्ति के लिए संपर्कस्थ कलाकार प्रागनुभवों, संस्कारों, विचारों आदि की विभिन्न स्थितियों और अवस्थाओं के कारण भिन्न प्रतिक्रियाएँ करता है। अतः यह स्वाभाविक है कि एक ही विषय पर एक ही युग-मदर्भ में लिखी गयी कविताएँ भिन्न अर्थ और गति दें, भिन्न रचना पैटर्न पर विकसित हों, यहाँ तक कि भिन्न कोणों से सम्बोधित हों और उनके सम्भावित पाठक भी भिन्न हों। जो बात सामान्य होगी यह यह कि सभी कलाकार कल्पना या वास्तविकता के चित्रों द्वारा अमूर्त विचारों और भावों को सभी के लिए साहज्य बनाते हैं। यह साहज्यता रूप-रस-गंध-ध्वनि आदि के इन्द्रियगम्य चिह्नों और तत्प्रमूत्र प्रत्ययों द्वारा सम्भव होती है।

इस आधार पर हम यह कह सकते हैं कि कवि के अपने विचार, भाव-संस्कार, इन्द्रिय-बोध और यह दृष्टि-चिह्न जिससे कवि अपनी संवेद्य वस्तु को आरम्भतात् और कविता में रुपायित कर रहा है—सभी मिल कर कविता की अस्पष्ट-अविभाज्य इकाई को अस्तित्व में लाते हैं। कला की अन्तर्धस्तु और रूप में यात्रिक विभाजन या आरोपित एकरा सम्भव नहीं है। इसलिए आधुनिक युग की जटिलतर होनी परिवर्तितियों ने किसी साहित्य के लिए शिल्प का आदर्श माँचा नियत करना भी सम्भव नहीं है।

हिन्दी के प्रगतिशील कवि सृजन-प्रक्रिया की पुनर्लोकितियों से गुजरते हुए वाच्य-शिल्प सम्बन्धी दो भिन्न निष्कर्षों पर पहुँचे हैं। आधुनिक जीवन के शैक्षिक दबावों और तनावों को झेलते हुए कुछ कवि इस नतीजे पर पहुँचे कि इन जटिल मयेदनाओं को सर्वसाधारण की भाषा में व्यक्त नहीं किया जा सकता। इस आन्तरिक विषमता को बहुत पीड़ा के साथ अनुभव करते हुए प्रतिपादित किया गया कि कविता सर्व-साधारण को सम्बोधित हो या न हो, उसकी दृष्टिकोण, उसकी दिशा और भावना सर्वसाधारण की हो। जनप्रिय रूप को आवश्यक न मान कर प्रगतिशील वास्तु की अनिवार्यता स्थापित करते हुए मुक्तिबोध ने लिखा :

“जनता का साहित्य” का अर्थ जनता को तुरन्त समझ में आने वाले साहित्य के होना नहीं। “साहित्य का उद्देश्य सांस्कृतिक परिवार है, मानसिक परिवार है। जिस पर परिवार सभी सम्भव है जब मुझे जाने का पढ़ने जाने की आकांक्षा रहने मिले।” “जनता का साहित्य” का अर्थ “जनता के लिए साहित्य

से है' और वह जनता ऐसी हो जो शिक्षा और संस्कृति द्वारा कुछे स्टैण्डर्ड प्राप्त कर चुकी हो।"<sup>१</sup>

लेकिन दूसरा दृष्टिकोण केवल शिक्षित-संस्कृत जन को काव्य का एकमात्र अधिकारी नहीं मानता। उसके अनुसार समाज में ताड़ना के अधिकारी किसान और श्रमिक भी साहित्य-सुधा के पात्र हैं—अधिक नहीं तो उतने जरूर बितने भरजन हैं। इसलिए यह भाव्यता बनो कि जनता के साहित्य का रूप भी जनवादी होना चाहिए। विशिष्ट बौद्धिक तनाव की स्थिति में जटिल अभिव्यंजना की अनिवार्यता या विवशता को स्वीकार किया गया लेकिन उसे जनवादी कला का अनुरणनीय आदर्श नहीं माना गया।

इस दृष्टि से प्रगतिशील लेखक संघ के प्रपत्नों की सफलता का स्वागत करते हुए केदारनाथ अग्रवाल ने लिखा कि "तब कविता और आम जनता का सीधा-सीधा आमने-सामने का साक्षात्कार होने लगा।"<sup>२</sup> उन्होंने बल देकर कहा कि कवि अब तक अपनी आत्मप्रस्तुता तोड़ कर अपनी बौद्धिकता को दूसरों की मानसिकता से मीजता और निघारता नहीं तब तक वह अपनी कला को 'सार्वजनिक रूप' नहीं दे सकता।<sup>३</sup> स्वयं भुक्तिबोध की "बौद्धिक संरक्षा और सम्प्रेषणीयता इसलिए गूढ़ हो गयी है क्योंकि वह उनकी वैयक्तिकता से निकल कर आम आदमी की वैयक्तिकता से जुड़ नहीं सकी।"<sup>४</sup> और भुक्तिबोध के ज्वलन्त आरम्भसंघर्ष का कारण भी यही था। इस विवेचन से हम दो निष्कर्ष प्राप्त करते हैं :

१. दुरुहता से लेकर भुवोद्यता तक प्रगतिशील कविता का शिल्प-विस्तार प्रकटतः दो विरोधी सीमान्तों के बीच फैला हुआ है। इस व्यापक प्रसर के बीच रूप और वस्तु के संतुलन की अनेक अवस्थाएँ हैं; और
२. प्रगतिशील कवि का कलात्मक संघर्ष अपनी अभिव्यक्ति की अधिक-से-अधिक जनोन्मुख बनाने की दिशा में ही है।

### काव्य-संरचना : प्रगोत्तात्मक और नाटकीय

कहने की जरूरत नहीं कि जितना व्यापक प्रगतिशील कविता का जनाग्रार है, उतनी ही व्यापकता और विविधता उसके शिल्प में है। प्रगतिशील काव्य के

१. 'नये साहित्य का सौन्दर्यशास्त्र', पृ० ७८-९।

२. 'विचार बोध', पृ० ७४।

३. उपर्युक्त, पृ० ७६।

४. उपर्युक्त, पृ० ७६।

विम्ब, प्रतीक, भाषा, लेख आदि का मूल्यांकन करने से पहले, संक्षेप में, उसकी वाद्य-संरचना सम्बन्धी इस विविधता का आकलन आवश्यक है। कल्प सम्बन्धी विविधताएँ कविता के स्थापत्य और पद्धति में अनेक स्तरों पर विद्यमान हैं। छोटी और प्रदीर्घ कविताएँ, गीतारमक और नाटकीय विधान की कविताएँ, गहजता में अमिष्टा के स्तर पर घुमने वाली और संकटिकता में फँसने वाली रूप धारण कर लेने वाली कविताएँ—सबका प्रयोग प्रगतिशील कविता में मिल जाएगा। मूलभूत संरचना की दृष्टि से हम इन सभी तरह की कविताओं को मुख्यतः दो मवर्गों में विभजन कर सकते हैं : गीतारमक और प्रबन्धारमक अथवा नाट्यात्मक। इस वर्गीकरण का आधार कविता की संरचना के दो मूलभूत पक्ष हैं :

१. विस्तार : कविता का दृश्यफलक। देश-कालगत परिधि पर निर्भर;
२. आयाम : कविता का घनत्व। गवेदनात्मक गहराई पर निर्भर।

कविता का दृश्यफलक उसके घनत्व जो भी प्रभावित, निर्धारित करता है। आयात्मक गहराई देश-कालगत विस्तार के साथ आवागम के मूल्य में कवि का दायरा बढ़ाने में गहायक होती है। विस्तार कविता के विकास को अनवरत, प्रपाटपूर्ण बनाता है; आयाम (घनत्व) अनवरत विकास को बाधित करता है।

कविता में आयाम और विस्तार की भूमिकाएँ बहुत महत्वपूर्ण हैं। मुनिबोध की अधिकांश कविताएँ कसेवर में लम्बी हैं। लेकिन सभी में विस्तार की अधिकता आवश्यक नहीं है। घनत्व इनकी मुख्य विशेषता है। इसलिए फँसनेगी और आत्म-संवाद की लीली के बावजूद ये कविताएँ गीत नहीं बनती। प्रसाद जी का 'अग्नि' कसेवर की दृष्टि से 'राम की शक्तिपूजा' (निरामा), 'हरिकन गाथा' (नागाबुन), 'बाद का झुंड देहा है (मुनिबोध) आदि में बड़ी अधिक विस्तृत है। देश-कालगत विस्तार और जीवन के आयामों की दृष्टि से उनकी भूमि अत्यन्त सीमित है। इसलिए उनमें प्रबन्धारमकता के स्थान पर गीतारमकता है। अन्य उल्लिखित कविताएँ आकार की लम्बा के बावजूद प्रबन्धारमक हैं।

स्पष्ट है कि प्रवाह की तरंगता गीतारमकता की दिशा में विकसित होती है और प्रभाव का घनत्व प्रबन्धारमकता की दिशा में। यह बाज्य नहीं कि सामान्य तरंगता के कारण गीत वैयक्तिक होते हैं और नाटकीय दृष्टि पर आध्यात्मिक प्रति वैयक्तिक नहीं होती। कवि की वैयक्तिकता दोनों में होती है। परंतु होता है वैयक्तिकता की स्थिति में।

गीतों में इतिवृत्तात्मकता और वर्णनात्मकता का निषेध करते हुए अक्षेप जब उसमें अनुभूति की संहति बनाये रखने के लिए आकार की लघुता को अनिवार्य बताते हैं तब वस्तुतः वे उसकी 'पर्सनल टोन' और अन्तरंग वैयक्तिकता को ही प्रकारान्तर से स्वीकार करते हैं। अतिशय वैयक्तिकता या 'पर्सनलिज्म' ही आत्मप्रस्तुता में तन्दील होकर गीतात्मक वृत्ति का रूप धारण कर लेती है।

प्रबन्धात्मक कृति में कवि की वैयक्तिकता का स्तर इससे भिन्न है। कवि के संवेदना जगत् में प्रतिबिम्बित वस्तु विकसित होकर जिस चित्र द्वारा व्यक्त होती है उस चित्र में कवि की सम्पूर्ण वैयक्तिकता अन्तर्निहित होती है। दूसरे शब्दों में, कवि वस्तु की संवेदना में प्रवेश करता है और वर्ण्य-विषय कवि की संवेदना में। गीत और प्रबन्ध दोनों इसी द्विविध धरातल पर रूपायित होते हैं। नाटकीय संयोजन की भिन्नता यह है कि गीत का टोन जहाँ वैयक्तिक होता है, वही प्रबन्ध का टोन निर्व्यक्तिक होता है—कवि उसके शिल्पमत्त विकास से तटस्थ रहता है, उसमें हस्त-क्षेप नहीं करता। वह अपना सम्प्रेष्य वक्तव्यों द्वारा कह कर नहीं, प्रकट व्यापार द्वारा उद्घाटित करके पाठक तक पहुँचाता है।

संक्षेप में, नाटकीय अवस्था प्रबन्धात्मक विन्यास वाली कृतियाँ इसी शर्त पर सफल और सशम बनती हैं कि अन्तर्वस्तु के धरातल पर कवि की संवेदना वस्तु की संवेदना में एकमेक हो जाय तथा शिल्प के धरातल पर कवि निर्व्यक्तिक तटस्थता धरते। अन्तर्वस्तु और शिल्प का यह प्रकट विरोध वस्तुतः द्वन्द्वात्मक एकता का पर्याय है।

आधुनिक जीवन की तनावपूर्ण स्थितियाँ मानवीय सम्बन्धों के रागात्मक तन्तुओं को तोड़ती हैं, मानसिक तनाव और बौद्धिक दबाव उत्पन्न करती हैं। जबतक मर्याद की भूमि पर चलने वाली कला का मर्यादवादी होना उसके जीवित रहने के लिए जरूरी है। प्रगतिशील कविता अभिव्यक्ति की मर्यादवादी तकनीक को अपनाती, उपजाती और विकसित करती हुई आगे आयी। इस क्रम में उमने यदि नाटकीय विन्यास को अधिक अपनाया तो यह स्वाभाविक था। निराला की कला-रमक विलोपताओं पर प्रकाश डालते हुए डॉ० रामबिलास शर्मा ने नाटकीय संवाद के बारे में लिखा, "दार्शनिक स्तर पर विचार-मन्यन, भावार्मक स्तर पर मन के उद्वेग, क्या गीत और क्या सम्बन्धी कविता—दोनों में सफलता से चित्रित होते हैं।"<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि नाटकीय दृष्टि के स्तर पर पहुँच कर गीत और प्रदग्ध दोनों के बीच की दूरी कम होती है, गीत सामाजिक सन्दर्भवस्तु के नये स्थिति पर पहुँचते हैं। प्रगतिशील कवियों ने इस दिशा में जो साहित्यिक प्रयोग किये हैं उनसे गीतों की शिफरगत सीमा टूटी और विस्तृत हुई है; उनमें जीवन की वास्तविकताओं की धारण करने का नया माध्यम आया है। मुक्तिबोध की कविता 'धँधरे में' का 'जो निरकिरा पागल बतई या' एकाएक जागरित बुद्धि, प्रगतिशील धी होकर 'आत्मोद्बोधमय' कोई पद, कोई गान गाता है। इस गीत का गद्यानुवाद देते हैं मुक्तिबोध—तीखी आत्मोचना के स्वर में वह व्यक्त करता है :

"ज्वाला लिया और दिया बहुत-बहुत कम  
मर गया देश, अरे, जीवित रह गये तुम" १

गीत वस्तुतः समूची कविता में अन्तर्ध्वजा आत्मनर्पण का ही एक अंग है। व्यापहारिक जीवन की क्षुब्धताओं, स्वार्थों के साथ आदर्शवाद और हिंसेवाद की शोक ! आत्म-उद्बोधन का गीत है—विश्वी लक्षित शोका की मोहदगी के बिना अस्तर्हृष्ट की अभिव्यक्ति के लिए अपनायी गयी नाटकीय प्रणाम है। नाटकीय मयाद की विशेषता है सम्बोधन की शैली में यत्नापूर्ण कथन द्वारा भाषाभिव्यक्ति की गहन बनाना। उसकी गतिशीलता का आधार है भाव का सीधे प्रवाहित न होकर प्रकट या प्रच्छन्न रूप में विरोधी भाव से टकराते हुए विकसित होना। और गिरिजा कुमार भाषुर के अनुसार, गीत भाषावेश के "मातृकार मे पायी गयी 'दृष्टि' या 'शय' का उद्घाटन" और "प्रतिपाद्य भावना के मूल तत्वों की सम्मिश्र अभिव्यक्ति" करते हैं। गीतों की रचना आनन्द या पीडा की "अनुपुति में आह्वान बहुत बड़े मानसिक दबाव के कारण होती है।" २ शास्त्रीय माध्यामों पर विकसित इस नयी विचार-दृष्टि में भी पर्ये तो पायेंगे कि गीतों की स्वाभाविकता, उनके मौलिक धर्म की रक्षा करते हुए प्रगतिशील कवियों ने उन्हें मध्यमस्तर और आधार-भूमि दी।

मुक्तिबोध के प्रयोग में इस कथन का महत्त्व यह है कि आत्मगत दृष्टि में विकसित उसकी समूची घेष्टगी वास्तव और आत्मगत भावों, विचारों, विदितियों आदि के नाटकीय दृष्टि और टकराव पर आधारित है। उनके आत्मनर्पण का धरातल मूलतः नाटकीय है—मध्यमस्तर संस्कारों में मुक्त होकर सर्वस्व बनने की संकल्प में

१. 'पाँच का भुँट देता है', पृ० २३८।

२. 'मौ की कविता : सीमा और सम्भावनाएँ', पृ० १२७।

व्यक्तित्व के रूपान्तरण की समस्या। डॉ० रामविलास शर्मा इस विधान में नाटकीयता की स्थिति स्वीकार करते हुए भी यह मानते हैं कि “मूलतः आरम्भगत भावों, मनोदशाओं और निकटवर्ती परिवेश” से सम्बद्ध होने के नाते नाटकीयता आत्मसंवाद (ड्रैमैटिक मोनोलाग) के स्तर पर ही रहती है। एक-व्यक्ति-संवाद या आत्मसंवाद की स्थिति के कारण नाटकीयता सीमित है। विभिन्न पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व की जगह काव्य-नायक का ही अन्तर्द्वन्द्व चित्रित है, फलतः प्रगीतारमकता मुख्य हो उठती है।<sup>१</sup>

निराला के सन्दर्भ में विवेचन करते हुए डॉ० शर्मा ने स्वगतकथन की “अन्तर्मुखी विशेषण” की संज्ञा दी है और उसकी नाटकीय सम्भावनाओं पर विस्तार से प्रकाश डाला है। स्वगतकथन “मन की स्थिति को नाटकीय रूप देने की क्षमता का परिचय देता है। उसमें विशेषण है, भावगाम्भीर्य है, चित्रमयता है।”<sup>२</sup>

क्या मुक्तिबोध की कविता में स्वगतकथन का नाटकीय तत्व नहीं है? निराला ‘सरोज रमृति’ में अपनी साहित्यिक उपेक्षा को ‘हिन्दी का स्नेहोपहार’ कह कर ध्यापपूर्णता उसे स्वीकार करते हैं। व्यावहारिक जीवन की पराजय को ‘तप कर अनर्थ आदिम पथ पर/हारता रहा मैं स्वार्थ समर’<sup>३</sup> के जिस काव्यनिक स्तर पर पहुँचाते हैं यह उनकी व्यक्तित्वगत पीड़ा को सार्वजनिक रूप प्रदान कर देता है। ‘मैं’ जैसी अपना कर अपने दुःखी भाइयों की उमड़ती वेदना भी तो व्यक्त की जा सकती है। इसलिये निराला की अपनी पीड़ा को सामान्य की पीड़ा बन जाती है, ‘वैयस्निक’ के घरातल से ‘निर्व्यक्तिक’ के स्तर पर पहुँच जाती है। मुक्तिबोध का आत्मसंपर्क भी यदि उनका अपना है तो साथ ही, उसका दूसरा स्तर उनके समूचे वर्ग का है। यह पीड़ा उनकी अपनी भी हो सकती है और सारे मध्यवर्ग की भी कि

“ओ है उगने बेहतर चाहिए  
पूरी दुनिया को साफ करने के लिए बेहतर चाहिए  
और यह बेहतर मैं नहीं बन पाता।”<sup>४</sup>

१. ‘नयी कविता और अस्तित्ववाद’, पृ० २२६।

२. ‘निराला की साहित्य साधना’, खण्ड २, पृ० २८३।

३. ‘मनामिका’, पृ० १२२।

४. ‘बाँद का मुँह टेढ़ा है’, पृ० १०८।

यदि निराशा अर्थात्प्रयोगाय जानकर भी सदा संकुचितकाय रहते हैं और इस आत्मस्थिति को आत्मदया से न देख कर मूर्खानकन की तटस्थ मुद्रा में पाद करते हैं तो मुक्तिबोध अपनी विरपरिचित आत्मप्रस्तुता तोड़ कर दूसरे ही स्वर में मजाक बनाते कहते हैं :

“बेवकूफ बनने की खातिर ही  
तब तरफ अपने को लिये-लिये फिरता हूँ;  
और यह देख-देख बड़ा मजा आता है  
कि मैं टगा जाता हूँ !”<sup>१</sup> ...इत्यादि ।

आत्मगत या वस्तुगत द्वन्द्व और तत्पर्य नाटकीय संरचना का सबसे दुर्द्व आधार होता है। दो विरोधी पक्षों के टकराव के बिना नाटकीयता रुग्णित नहीं हो सकती। गीतारमक संरचना मूलतः अन्तर्मुखी होती है। मुक्तिबोध के सम्बन्ध में विवाद उत्पन्न होता है उनकी फंटेमी के कारण। फंटेमी (स्वप्नदर्शिता) अन्तर्मुखता की अग्र देवी है और चेतनता उसे तोड़ने का उपक्रम करती है। अन्तर्मुखता की ओर जाने वाली फंटेमी उत्तरोत्तर मुक्तिबोध की अभिव्यक्ति का माध्यम बनती गयी है; किन्तु उनका विवेक आत्मप्रस्तुता को तोड़ने की दिशा में विकसित होता गया है। इसमें संस्कार और विवेक में एक स्वामी द्वन्द्व उत्पन्न होता है जो अन्त तक चमकता है, और दुर्द्व होता है। अन्तर्मुखता—आत्मप्रस्तुता और उसे तोड़ कर जन-जीवन में एकीकृत होने का प्रयत्न, इस आत्मगत तत्पर्य से निष्पन्न उनकी काव्य-संरचना गीतारमकता से बचने और नाटकीयता अज्ञित करने की दिशा में अग्रसर होती है। गीतारमकता आत्मप्रस्तुता से गहरे और पर सम्बद्ध है इसलिए मुक्तिबोध में उनके प्रभावशाली तरफ देगे जा सकते हैं। किन्तु, उनकी स्वाभाविक दिशा यह नहीं है—यह है नाटकीयता में विकसित। यह बही तक सत्य या असत्य है, यह प्रश्न अलग है। कारण यह कि द्वन्द्व उसमें समाप्त होने या घटने के बजाय गुनबद्ध हुआ है। विवेक ‘अभिव्यक्ति के घउरे’ उठा कर गीतारमक अभिव्यक्ति के लिए प्रेरित करता है, लेकिन सहज प्रवृत्ति फंटेमी में कविता रचने की विवश करती है। यह प्रवृत्तता स्वाभाविक नहीं है कि उनका द्वन्द्व बिना प्रकट या प्रकट प्रसारणक उद्देश्य से मोड़ा हुआ है। उनके आत्मतत्पर्य की यह छुमिका हो गयी है कि तत्पर्य को ‘तन्त्रमित्र’ तरीके से मार्गमार्ग और व्यक्तीकी के मजदूर लाये। किन्तु, इसी उद्देश्य के लिए यदि उनका आत्मतत्पर्य जानाज रचा होगा तो उसमें वह जीवन्त न होगी जो उन्हें अन्य कवियों से संबंधित भिन्न बनाती है।

इसी प्रसंग में एक अन्य पहलू पर विचार करना आवश्यक है। वह है नाटकीय और फैंटेसी विधान के उपकरणों का प्रयोग।

नाटकीय द्वन्द्व गहरी तर्क-योजना द्वारा निर्धारित होता है। फैंटेसी में प्रकटतः ऐसी तर्कबद्धता अनिवार्य नहीं है। जब मुक्तिबोध कहते हैं—

“नहीं होती कहीं भी घरम कविता नहीं होती  
कि वह आवेग स्वरित काल-यात्री है।”<sup>१</sup>

तो वे एक बात से दो अर्थ ध्वनित करते हैं। एक तो यह कि परस्पर सम्बद्ध यथार्थ के साथ जटिल अन्तस्सम्बद्धता में विकसित होते हैं और कविता यथार्थ से सम्बद्ध होती है, इसलिए वह कभी खरम नहीं होती।<sup>२</sup> दूसरे यह कि स्वप्न-चित्रों के संयोजन के कारण फैंटेसी में कभी खरम न होने की स्थिति बनी रहती है। फैंटेसी वस्तुतः एक रूपान्तरित प्रक्रिया है। उसके स्वप्न-चित्र प्रकटतः असम्बद्ध होकर भी आन्तरिक क्रमबद्धता और तर्क-योजना से अनुशासित होते हैं। स्वप्न मनुष्य की प्रयत्न-निरपेक्ष कृति है इसलिए उसमें यह क्रमबद्धता जरूरी नहीं है। फैंटेसी की असम्बद्धता जीवन की विसंगतियों को उद्घाटित करने और अपने अभीष्ट आशय को प्रेषित करने के लिए सजग प्रयत्न द्वारा अर्जित है, इसलिए फैंटेसी खुद स्वप्न-चित्र होकर भी तर्कहीनता में परिणत नहीं होती।

मुक्तिबोध की कविता ‘अँधेरे में’ का सक्षिप्त अयसोकन अनेक दृष्टियों से सामकर हो सक्ता है।

कविता आठ छन्दों में विभक्त है। और साथ ही, स्वप्न और जागृति के दोहरे स्तरों की भाँति द्वन्द्व और विकास के भी दोहरे स्तरों पर चलती है। आरम्भ में जो अपरिचित अपरिभाषित चेहरा उभरता है वह धीरे-धीरे परिचय में बदलता है। जो पहले अनिश्चयसूचक प्रश्न था वह क्रमशः ‘सम्भावित स्नेह-सा प्रिय रूप’ और ‘अब तक न पायी गयी मेरी अधिम्यक्ति’ बनता है। वाचक नायक जब इस मुक्तिपुरुष से टकराता है तो उसमें अन्तर्द्वन्द्व पैदा होता है। ‘मैं’ और रक्तसोबनाग पुरुष दोनों प्रयत्नरत हैं और दोनों के प्रयत्न से परिणम स्थापित होता है। उसके विवेक-विधोम, जगत् समीक्षा और दृष्टि आशुनिता

१. ‘बाद का झुंझ देना है’, पृ० १६३।

२. दे० ‘एक साहित्यिक की डायरी’, पृ० ३०।

भविष्य का नशा याचक नायक की विजली के झटके दे-दे कर विकल्प से संकलन की अवस्था में लाते हैं। अब वह उन्हें स्वीकार करने लगा है।

याचक नायक मध्यवर्गीय व्यक्ति है और रक्तालोक्तनाथ पुरुष की प्रतिमा उसकी गुरु है, परम अभिव्यक्ति है और क्या-क्या नहीं है अर्थात्, याचक नायक कवि का संवेदनारमक ज्ञान है और रक्तालोक्तनाथ पुरुष कवि का संवेदन-आत्मक उद्देश्य। जैसे मध्यवर्गीय व्यक्ति के लिए आर्थिक हैसियत और सांस्कृतिक स्वप्न के अन्तर्विरोध के कारण उस गुरु को पाने की अदम्य आकांक्षा और अपनी कमजोरियों से लड़ाव, दोनों माप-माप हैं, वैसे ही संवेदनारमक ज्ञान और संवेदनारमक उद्देश्य में अन्तर्विरोध है। समस्या है ज्ञान को उद्देश्य से जोड़ने की।

यह सही है कि मुक्तिबोध अन्तर्द्वन्द्व को मानसिक संकल्प में परिणत करके भविष्य की राह गुंताते हैं। कविता के तीसरे खण्ड में वे एक प्रोमेथन देखते हैं जिसमें कर्नल, त्रिगैडियर, जनरल, मार्शल, सेनाध्यक्ष, प्रकाण्ड आलोचक, विचारक, जगमगाते कविगण, मंत्री, उद्योगपति और “यहाँ तक कि बाहर का हरपारा बुझावा बोमा जी उल्टा” भी शामिल हैं। यह प्रोमेथन भीतर के राक्षसी स्वार्थ का प्रतीक है इसलिए किसी मृत दल की बोमा-यात्रा भासूम पड़ता है।<sup>१</sup> कवि ने व्यवस्था का वास्तविक चेहरा देख लिया है—साफ-भाफ :

“हाय, हाय ! मैंने उन्हें देख लिया मंगा,  
दगकी मुझे और सजा मिलेगी।”<sup>२</sup>

इस घचाप दर्शन के बाद संपर्क और गतिविधता की अपेक्षा की जाती है। किन्तु ऐसा नहीं होता। एक क्या-प्रवाह को रोक कर बीच-बीच में उठी के अनुपम के रूप में भिन्न बित्तों का संयोजन करके मुक्तिबोध कविता को घनत्व प्रदान करते हैं। लेकिन गौर करने की बात यह है कि व्यवस्था को नष्ट रूप में देख लेने के बाद फिर वे आत्मवेन्द्रित, अन्तर्मुखी होते हैं। मरदमना मन-रूनी बहमोक बल-विफल होता है। कामी-नामी हादसन-डेलों की लोके निरमणी है और भयभीत भीतर घुसती है। बाले-बाले गहनीर छत के हृदय दबोचते हैं। इस अन्तर्मुखता को तोड़ते हैं ‘अधबारी दुनिया का कंठाव / जंठाव, पिराव, ठगाव’ का सर्वभारी

१. ‘बीर का मुँह देका है’, पृ० २७३।

२. अन्तर्मुख, पृ० २७३।

प्रसंग लाकर। सकल्प-विवेक जागृत होने के बाद फिर अन्तर्मुखता—यह केवल फँटेसी-विधान की मुविधा नहीं है, मुक्तिबोध का अन्तस्सघर्ष है जिसमें वे ताजिन्दगी मुक्तला रहे।

विक्षिप्त जन के गीत के बाद फँटेसी टूटती है, इस घोषणा से कि “सपनों में चलता है आलोचन / विचारों के चित्रों की अवलि में चिन्तन।”<sup>१</sup> फँटेसी टूटती है और आत्मसंकेन्द्रेण दूढ़ होता है : “मानो मेरे ही कारण सग गया / भागल ला यह / मानो मेरी निष्क्रिय संज्ञा ने सकट बुलाया....” आदि।<sup>२</sup> अतिरिक्त आत्मालोचना भी आत्मग्रस्तता का ही नतीजा है। मुक्तिबोध को बार-बार सजग होकर इस आत्मालोचना को अन्तर्मुखी होने से बचाना पड़ता है। रात्रि के क्षालित ओस में खँडहर प्रासादों के उद्यान से आती किसी गुरु-भम्भीर महान् अस्तित्व की महक में ‘कोई छिपी वेदना, कोई गुप्त चिन्ता’ छटपटाती हुई अनुभव होती है। और चौथा खण्ड यहाँ खरम होता है।

स्थिति का वर्गीय मूल्यांकन हो चुका है—खँडहर प्रासादों के उपेक्षित, गरीब लोग एक ओर और व्यवस्था का संगठित प्रोसेशन दूसरी ओर। फलतः सकर्मक चेतना के लिए आधार-भूमि तैयार होती है। तिमक की पापाण मूर्ति का गहन दोष और गांधी जी का संवाद उसमें कर्म-चेतना उत्पन्न करते हैं। अब वह जान जाता है कि :

“मिट्टी के सोदे में किरणीसे कण-कण  
गुण हैं,  
जनता के गुणों से ही सम्भव  
भावी का उद्भव ..।”<sup>३</sup>

लेकिन इस ज्ञान से पूर्व आत्मग्रस्तता का एक तेज शौंका आता है। खण्ड-५ के उपर्युक्त निष्कर्षों से पूर्व खण्ड-५ में वाचक-नायक कण्ठ पर बरगद के पत्ते के गिरने की संकेत मान कर भागता है। अनेक मोड़ धुमते हुए वह एक मुँदे हुए पर की परपर-सीढ़ी पर बैठ जाता है। यहाँ वह अपने को एक छोड़ में पाता है—यह छोड़ उसके निज के भीतर की छोड़ है। इस आभ्यन्तर प्राकृत गुहा में पड़ कर वह

१. ‘बाद का मुँह टेढ़ा है’, पृ० २७८।

२. उपर्युक्त, पृ० २७६।

३. उपर्युक्त, पृ० २८६।

निमिर को भेदता है और समकते हुए पत्थर, मणि तैजस्त्रिय रेडियो ऐक्टिव रत्न बिसरे हुए पाता है, 'भारता है जिन पर प्रबल प्रपात एक।' सहर्षों के तल में से इन 'रत्नों को रंगीन रूपों की आभा फूट निकलती' है और छोह की चेहनी मोतों मिलमिल होती हैं। अन्तर्मुखता जैसे उनमें आन्तरिक शक्ति, ज्योति उत्पन्न करती है।

आन्तरिक द्वन्द्व की स्थितियाँ उनमें इनकी मूलबद्ध हैं कि वे उनमें निरन्तर समर्पण करते हैं लेकिन छुटकारा नहीं पाते। इस बौद्धिक तनाव के कारण वैचारिक स्तर पर सर्वहारा के क्रांतिकारी आदर्शों को व्योमकार करते हुए भी वे अपनी रचनात्मकता को मार्गजनीन नहीं बना पाते। कविता की सामान्य कथा चलती है, विकसित होती है, लेकिन आत्मसमर्पण का दूसरा घरातल भी निरन्तर चलता रहता है। इसीलिए आत्म-प्रसन्नता और उगेसोड़ने का संकल्प, प्रयत्न और फिर आत्मप्रसन्नता की एक नयी परत—यह भी आधुनिक कविता में विद्यमान रहता है। इसीलिए सभी निष्कर्ष हासित कर लेने के बावजूद क्रांति का चित्र स्वप्न में बन कर आता है, बावजूद गायक के विवेक-विशोर्षों की लेकर जो भोग बढ़ रहे हैं वे आगे निकल जाते हैं और वह भोगों की पतियों पार करके बढ़ता है तो भी पश्चात्पद रह जाता है। वह अवेना, बौद्धिक जुगामी में अपने में दुकेता चलता है। विवेक-निष्कर्षों का तीव्र आकर्षण—जो कविता में प्रकाश और ज्योति के माध्यम से व्यक्त होता है—और सम्मेलन पेतना पर आत्मप्रसन्नता का अग्रकार, दोनों कविता में समान रूप से व्याप्त हैं।

कहने की जरूरत नहीं कि नाटकीय द्वन्द्व के पेटन पर विकसित मुक्तिबोध की चेतनी एक ओर तो प्रबल की भीमा का रूप करती है और दूसरी ओर प्रबल आत्मप्रसन्नता के कारण आत्ममग्न स्थितियों और निवृत्तियों परिणत में बंध कर गीतात्मक चरित्र धारण करती है। यह परस्परविरोधी स्थिति उनकी चेतनी में अन्तर्भूत होकर गहज रूप में व्याप्त रहती है। दो अन्तर्विरोधी तत्त्व एकीभूत होते हैं बौद्धिक प्रबल अग्रबद्धता के साथ-साथ गहरी आन्तरिक तर्कबद्धता से चेतनी का स्थित निमित्त होता है।

मुक्तिबोध की कृतियों में अनेक बार स्वप्न और जागृति के बीच स्थितियों बदलती हैं, स्वप्न टूटते हैं और जागृति में जब उनके कर्षों के मनेन-मूष देता है। स्वप्न और जागृति के माध्यम से जब अपने स्थिर या विकास निर्धारित कर सकता है। बहुत बार स्वप्न में ही 'मौन बदलता है'।<sup>१</sup> अनेकान अर्थ-मध्यम देने के लिए जब

को चिओं की बरतने की पूरी छूट है। यदि प्रकट तर्कहीनता की गुञ्जाइश न होती, गैर-फैण्टेसी शिल्प होता तो गांधी जी वाचक नायक को जो शिशु दे जाते हैं वह रोता-चिल्लाता चाहे जितना, शिशु से प्रकाश की किरणें बिखेरने वाले सूरजमुखी और फिर ध्वजनदार रायफन में उसका रूपान्तरण सम्भव नहीं था। अस्तु !

फैण्टेसी का यह विशिष्ट चरित्र ही कथा के विस्तार और आयाम को निश्चित विकास नहीं पाने देता। घटनाएँ प्रकटतः तर्कहीन प्रवाह में होती हैं—इसलिए काल और देश का फनक उतना प्रासंगिक नहीं रह जाता। घनत्व होता है, लेकिन देश-कालगत निश्चित दृश्यफनक के बिना वह नाटकीय संरचना छड़ी नहीं कर पाता। इसलिए डॉ० रामविलास शर्मा का यह निष्कर्ष सगत जान पड़ता है कि मुक्तिबोध की कविता का नाटकीय तत्त्व सीमित है। किन्तु, उनकी यह माय्यता ठीक नहीं जान पड़नी कि मुक्तिबोध का शिल्प प्रगीतारमक है। उपर्युक्त विवेचन से हम यह देख सकते हैं कि गीतारमक वृत्ति मुक्तिबोध में है, किन्तु उनका प्रयत्न उसे तोड़ने और नाटकीयता में विकसित करने की दिशा में है।

गैर-फैण्टेसी कविताओं में यह विवाद पैदा नहीं होता। नागार्जुन की कविता 'हरिजन गाथा' का संक्षिप्त विश्लेषण फैण्टेसी की संरचना से नाटकीय संरचना का अन्तर जानने में सहायक हो सकता है।

कविता तीन चरणों में विभक्त है। पहले चरण में उस पाशविक घटना का अंकन है जिसमें तेरह अकिंचन मनुष्यों को "साधनसम्पन्न ऊँची जातियों वाले सौ-सौ मनुष्यों द्वारा" प्रचण्ड अग्नि की लपटों में झोंक दिया गया था। 'ऐसा तो कभी नहीं हुआ था' की पुनरावृत्ति द्वारा इस घटना पर कवि का विस्मय, आक्रोश व्यक्त हुआ है। दूसरा चरण विस्तृत है। हत्याकाण्ड के बाद एक अनोखे शिशु का जन्म, हरिजन बंधुआ-मजदूरों की बिनाएँ, संत गरीबदास का आना और बच्चे का भविष्य बताना। तीसरे चरण में बुद्ध और सदरेन द्वारा शिशु को खरिया, गिरिकीह या योकारो भेजने की योजना है।

प्रकटतः एक कथा है जो बिना काव्यारमक उपकरणों के कह दी गयी है। छन्द भी पूरी कविता में नहीं है; सांकेतिकता भी नहीं है, यत्कि नित्य अभिप्राय की भाषा है, विन्यास भी अधिक जटिल नहीं है। फिर कविता की शक्ति कहाँ है, क्या है?

सबसे पहले, 'ऐसा तो कभी नहीं हुआ था' की पुनरावृत्ति के माध्यम से हरिजन-दहन की अश्रुतपूर्व पशुना की व्यंजना, और फिर गरीबदास की भविष्यवाणी के माध्य 'दिन ने कहा' की पुनरावृत्ति द्वारा भविष्य की सम्भावनाओं का संकेत । जो हो चुका है वह इतना पारमार्थिक है कि पहले कभी नहीं हुआ । और जो होगा वह इतना मानवीय है कि मनुष्य हमेशा से उसके सपने देखता रहा है । जो अश्रुतपूर्व है वही भविष्य की सम्भावना के द्वार खोलता है । नागार्जुन की कविता का यह दृश्यकृतक—इतिहास का यह बोध कविता को दिशावाचक गति प्रदान करता है ।

दूसरी बात, सीमित देश और कविता में घटित होने वाली घटनाओं की दृष्टि में सीमित काल में ही इतिहास अपनी पूरी गतिमयता के साथ व्यक्त हुआ है । पूरी कविता एक ही देश-बिन्दु पर घटित होती है—जहाँ बृद्ध और सदेरम गुरु से बैठे हैं । स्थान बदलता है क्षण भर के लिए जब गुरु जो नदी किनारे चले गये । अग्रद गुरु जी विगत के अनुभव-रूप और अनागत के प्रयत्नता हैं । नदी किनारे जाते समय 'वह या मानो पीछे-पीछे, आगे की भास्वर शिथु छाया'।<sup>१</sup> इससे उराके मन का वह विश्वास पाठक की चेतना पर और भी सघन रूप में अवित्त हो जाता है कि 'जुलुम मिटायेंगे घरती में हमके साथी और संघर्षी'।<sup>२</sup> गुरु जी विगत और अनागत को जोड़ते हैं—ऐतिहासिक तथुओं में भविष्य को पहचानते हैं और दूर तरह अपनी ऐतिहासिक भूमिका पूरी कर चुकने पर नदी किनारे निकल जाते हैं, कुटी में नहीं लौटते ।

तीसरी बात, कविता में घटनाएँ अधिक नहीं घटती । घटनाएँ या तो पृष्ठ-भूमि में हैं या भविष्य की सूचना में । इस अर्थ में हमका रचना-विधान 'राम की शक्तिपूजा' जैसा जटिल नहीं है । यह कविता त्रिम पाठक वर्ग को सम्बोधित है उनके लिए दृश्य जटिल संरचना दुर्बोध भी होती और कला की दृष्टि में अवश्यतानीय भी । जहाँ अंतर्गत अंतर्गत कलावादी जनता को यथास्थितिवाद का उपदेश देते हैं वहाँ वे भी भाषा और रचना के दृष्ट मापदण्ड रखते हैं : "अच्छा अपना ठाट फबोरी, मंगनी के गुण-नाम से" आदि । जहाँ कविता की संरचना अपने सम्बोधित पाठक से सम्प्रेषण में बाधक बने और इति और पाठक में दूरी पैदा करे वहाँ कला की अक्षमता होती है । धूमिल की कविता 'मोबीराज' अपनी तमाम अक्षमताएँ और अक्षम-

१. 'हरिजन माया', पृ० १० ।

२. 'उपनिषद्', पृ० ६ ।

भसी तेवर के बावजूद संवेद्य और प्रभविष्णु नहीं बन पाती, जबकि नागार्जुन की कविता में यह दोष नहीं है।

रचना-विधान सरल है इसलिए एकाघ छोटी-मोटी घटना को छोड़कर और कोई घटना कविता में घटित नहीं होती। घटनाएँ या तो घट चुकी हैं और गहरे विषाद, क्रोध और सनसनी को जन्म देकर उन्हीं के रूप में मौजूद हैं (अर्थात् चेतना के स्तर पर घट रही हैं) या जो होना चाहिये और जो होगा उसका उल्लेख है। लेकिन घटित घटनाओं का प्रभाव इतना गहरा है कि अघटित के संकेतो से जुड़ कर कविता अपना पूरा प्रभाव अंकित कर देती है। जब यह दुर्घट घटित हुआ, उन स्त्रियों के सामने वह जिन्दा जलाया जा रहा था जिसका भ्रूण पेट में है तो वे एक अजीब बेचैनी और आकुलता अनुभव करने लगी और

“उनकी गर्भकुक्षियों के अन्दर  
बार-बार उठने लगी टीसों  
लगाने लगे दीड़ उनके भ्रूण  
अन्दर ही अन्दर”<sup>१</sup>

भ्रूणों के जनक बाहर जसाये जा रहे हैं और भ्रूण बेचैन हो रहे हैं। विषाद माताएँ स्तम्भित हैं और इस अनाचार का प्रतिरोध नहीं हो रहा है। जो प्रभाव बाहर दिखाने से सचेदनहीनता प्रकट होती, उसे स्थापित करने के लिए कवि ने परिचित वस्तुओं में से ऐसा कुछ चुन लिया कि अन्तस् में पहुँची उस भयानकता को पूरी शक्ति से व्यक्त करने में सफल हो सका। भ्रूणों की आकुलता और दीम जनकों की पीड़ा से उत्पन्न है। उसने यह विषदा ‘मूकम रूप में’ झेली है इसलिए माँ के पेट से ही अपनी ह्पेलियों में छुपरी, भाता, गँदासा, बम, तलवार आदि का निशान लेकर पैदा हुआ है। वह अभिमन्यु की तरह पेट में सींच नहीं रहा है, सामाजिक शोषण के सबसे हैवानी आतंक को झेल रहा है।

कविता में त्रित तरह हस्याकाण्ड का वर्णन नहीं है, उसके प्रभाव की व्यञ्जना है, उमी तरह गरीबदास की बाणी में मिशु का वर्णन नहीं है, मिशु के विषय में, उगड़ी भावी गतिविधियों के बारे में संत-गुरु के उद्गार हैं। गुरु जी कहते हैं कि वह जुलम मिटायेगा, छान छोदने वामों के बीच पसेगा, युग की आँचों में फोलादी

साथ-सा वहीं दलेगा, इसके डर से आततायी बचिगे, इसके साथो सह्योडा और अनुचर होंगे, अपनी पार्टी होगी, इत्यादि । और,

“इस कलुए की तदबीरो से  
शोषण की बुनियाद हिलेगी ।”

यह क्रांतिकारी नैतिकता का व्यावहारिक आदर्श है जिसे नागार्जुन ‘कलुए’ में मूर्तिमान करते हैं । सच्चा क्रांतिकारी श्रमिक वर्ग की जीवन-स्थितियों में पलेगा, उसी की विचारधारा और संस्कृति का अंग होगा, संघर्षों की आँच में तपकर फौनाद बनेगा, तभी वह शोषण की बुनियाद हिलायेगा । मध्यवर्गीय बुद्धिवादाद या बुद्धिजीवीवादी संस्कार अथवा वैचारिक अंतर्विरोध क्रांतिकारी मार्ग में भटकाने के लिए श्रमिक जनता से दूर ले जाता है । इस परिस्थिति में साहित्यकार तो दूर, कम्युनिस्ट पार्टी के नेता भी पार्टी की बैठकों में “माक्सिज्म-लेनिनिज्म माई फुट” जैसी भाषा का इस्तेमाल करने लगते हैं । इसलिए नागार्जुन का नायक गौरवर्ण मध्य सलाह अज्ञानभुज न होकर ‘कलुजा’ है—जो ऊपर से हेठा जान पड़ता है, मगर भीतर से वह सच्चे आदर्श की मूर्तिमान संभावना है ।

प्रश्नः मुक्तिबोध की तरह नागार्जुन कविता के शिल्प-विकास में शामिल नहीं है, उससे तटस्थ है । एक तरफ मूलधार का वाचन : हरिजन-रहन और गवर्नो-गामन्तो का सुपर-मोज का मूड, उत्साह । आदमी को आदमी भून रहा है और यह भी योजनाबद्ध तरीके से । जैसे कुछ असहज, अस्वाभाविक नहीं हो रहा है । यह सहजता, स्वाभाविकता ही घटना की अमानवीयता को अधिक तीव्रता से अंकित करती है । कवि की यह तटस्थता ही कविता को अधिक नाटकीय बनाती है । बहने की ज़रूरत नहीं कि ‘हरिजन गाथा’ की नाटकीयता घट चुकी घटना और भविष्य के सपनों के बीच से कविन अजिन करती है और बान-प्रसार में इन तरह पैम जाती है कि कवि को, अनजान में कुछ बोलने की ज़रूरत नहीं पड़ती, वो कुछ प्रश्न व्यापार है वही सारे अर्थ तोलता है । यह नाटकीयता प्रश्न व्यापार द्वारा ही आन्तरिकता में प्रवेश करती है ।

चूँकि कविता में घटनाएँ अधिक नहीं हैं, इसलिए संवाद और स्मृति के माध्यम से सारा मूल-विधान निहित है और इन क्रम में पढ़ने माक्सिमिस्ट की मुद्राएँ प्रखरता से उभरती हैं । इनकी नाटकीयता की यह एक ओर बिंदुपना है ।

भरी तेवर के बावजूद संवेद्य और प्रभविष्णु नहीं बन पाती, जबकि मागार्जुन को कविता में यह दोष नहीं है।

रचना-विधान सरल है इसलिए एकाध छोटी-मोटी घटना को छोड़कर और कोई घटना कविता में घटित नहीं होती। घटनाएँ या तो घट चुकी हैं और गहरे विपाद, क्रोध और सनसनी को जन्म देकर उन्हीं के रूप में मौजूद हैं (अर्थात् घटना के स्तर पर घट रही हैं) या जो होना चाहिये और जो होगा उसका उल्लेख है। लेकिन घटित घटनाओं का प्रभाव इतना गहरा है कि अघटित के संकेतों से जुड़ कर कविता अपना पूरा प्रभाव अंकित कर देती है। जब यह दुर्घट घटित हुआ, उन स्त्रियों के सामने वह जिन्दा जलाया जा रहा था जिसका भ्रूण पेट में है तो वे एक अजीब बेचैनी और आकुलता अनुभव करने लगी और

“उनकी गर्भकुसियों के अन्दर  
बार-बार उठने लगी टीसों  
मगाने लगे दीड़ उनके भ्रूण  
अन्दर ही अन्दर”<sup>१</sup>

भ्रूणों के जनक बाहर जलाये जा रहे हैं और भ्रूण बेचैन हो रहे हैं। दिव्य माताएँ स्तम्भित हैं और इस अनावार का प्रतिरोध नहीं हो रहा है। जो प्रभाव बाहर दिखाने से संवेदनहीनता प्रकट होती, उसे स्थापित करने के लिए कवि ने परिचित वस्तुओं में से ऐसा कुछ चुन लिया कि अन्तर् में पहुँची उस भयानकता को पूरी शक्ति से व्यक्त करने में सफल हो सका। भ्रूणों की आकुलता और शोभ जनकों की पीड़ा से उत्पन्न है। उसने यह विपदा ‘मूक रूप में’ लेनी है इसलिए माँ के पेट से ही अपनी हृदयियों में घुसरी, भाला, गेंडासा, बम, तलवार आदि का निशान लेकर पैदा हुआ है। वह अभिमन्यु की तरह पेट में सोच नहीं रहा है, सामाजिक शोषण के सबसे हैवानो आतंक को लेल रहा है।

कविता में जिस तरह हत्याकाण्ड का वर्णन नहीं है, उसके प्रभाव की व्यक्तता है, उसी तरह गरीबदास की वाणी में शिशु का वर्णन नहीं है, शिशु के विषय में, उसकी भावी गतिविधियों के बारे में संत-गुरु के उद्गार हैं। गुरु जो कहते हैं कि वह जूझ मिटायेगा, खान छोड़ने वालों के बीच पसेगा, युग की आँधों में फीमादी

सचि-ना वही दलेगा, इनके डर से आततायी बचिगे, हमके साथो सहयोद्धा और अनुषर होंगे, अपनी पार्टी होगी, इत्यादि । और,

“इस बनुए की तदबीरों से  
शोषण की बुनियाद हिलेगी ।”

यह क्रांतिकारी नैतिकता का व्यावहारिक आदर्श है जिसे नागार्जुन ‘बनुए’ में प्रतिमान करते हैं । सच्चा क्रांतिकारी श्रमिक वर्ग की जीवन-स्थितियों में पसेगा, उसी की विचारधारा और सभृति का अंग होगा, सघर्षों की आँख में तपकर पीसाद यनेगा, तभी यह मोदण की बुनियाद हिलादेगा । मध्यवर्गीय मुविद्यावाद या कृत्तोलता-वादी सत्त्वार अथवा वैचारिक अंतर्विरोध क्रांतिकारी मार्ग में सटका कर श्रमिक जनता में दूर ले जाता है । इन परिस्थिति में साहित्यकार तो दूर, बन्धुनिष्ठ पार्टी के नेता भी पार्टी की बैठकों में “माक्सिम-लेनिनिज्म माई फूट” जैसी भाषा का इस्तेमाल करने लगते हैं । इसलिए नागार्जुन का नाटक गौरदर्श मध्य सत्ताद अज्ञानुभूत न होकर ‘बनुआ’ है— जो ऊपर से हँटा जान पड़ता है, मगर भीतर में वह सच्चे आदर्श की प्रतिमान सामावना है ।

प्रबटनः मुक्तिबोध की तरह नागार्जुन कविता के शिल्प-विकास में शामिल नहीं है, उनमें तटस्थ है । एक तरफ़ मूलधार का वाचन : हरिजन-ग्रहण और सघर्षी-नामन्तो का गुणर-भोज का मूक, उत्साह । आदमी को आदमी भून रहा है और वह भी योजनाबद्ध तरीके से । जेमे कुछ अनहज, अस्वाभाविक नहीं हो रहा है । यह सहजता, स्वाभाविकता ही घटना की अमानवीयता को अधिक तीव्रता में अवित करती है । कवि की यह तटस्थता ही कविता को अधिक नाटकीय बनाती है । बहने की ज़रूरत नहीं कि ‘हरिजन गाथा’ की नाटकीयता घट चुकी घटना और अविव्य के तबेठों के बीच में शक्ति अजिन करती है और कान-प्रसार में इस तरह पैल जाती है कि कवि को, असम में कुछ कोमने की ज़रूरत नहीं पड़ती, जो कुछ प्रबट व्यापार है वही गारे अर्थ तोलता है । वह नाटकीयता प्रबट व्यापार द्वारा ही आत्मशिक्षा में प्रवेश करती है ।

पूर्व कविता में घटनाएँ अधिक नहीं हैं, इसलिए संवाद और स्मृति के माध्यम से सारा प्रति-विधान निमित्त है और इन रूप में रहन भावनामिषि की मुहारे प्रचलता में उभरती है । हमकी नाटकीयता की यह एक और विशेषता है ।



होती है। इन्द्र का मूल प्रदेश आन्तरिक है। इसलिए उनकी काव्य-संरचना बहिर्मुख नहीं हो पाती। गीतारमकता इसी घरातल में सम्बद्ध है और मुक्तिबोध के लिए इस गीतारमकता से बचने का, नाटकीयता अजित करने का एक माध्यम है। बहुत प्रासंगिक नहीं रह जाता, आत्मगत घरातल प्रमुख हो जाता है। मुक्तिबोध कैंटेरी के चिन्तों में ही इस आत्मप्रस्तता से बचने का यत्न करते हैं, उसे वस्तुगत बनाने के लिए संपर्क करते दिखायी देते हैं।

हम देखते हैं कि मुक्तिबोध और नागार्जुन काव्य की संरचना के दो प्रभों पर स्थित हैं। नागार्जुन की नाटकीयता अधिक मुग्ध और प्रवर्धित है क्योंकि वे रचना के निरन्तर विचार में तटस्थ रहते हैं। मुक्तिबोध निरूप में अपनी सत्यता तोड़ नहीं पाते, लेकिन गीतारमकता से बचने के लिए संपर्क करते हैं, इसलिए कैंटेरी उनके लिए कवय का काम करती है।

इस विस्तृत विवेचन का उद्देश्य यह देखना था कि प्रगतिशील कविता में निरूप सम्बन्धी दो भिन्न दृष्टियाँ किम तरह प्रतिफलित होती हैं और उनकी काव्य-संवेदना का सामाजिक आधार क्या है? मुक्तिबोध का आत्मसंपर्क जिन संस्कारों में मुक्ति के लिए बनता है वे मध्यवर्गीय जीवन में प्राण हैं। वे सर्वहारा वर्ग की विचारधारा अपनाते हैं, लेकिन मध्यवर्गीय संस्कारों में पूर्णतः मूर्ति नहीं पाते। इसलिए मध्यवर्ग की आधार-भूमि में अम्लीय जनता के साथ बौद्धिक महानुभूति स्थापन करते हैं। संस्कार और विचार के इस भेद में काव्य के रूप और वस्तु में एक द्वंद उत्पन्न होता है। फलतः प्रगतिशील वस्तु और प्रयोगवादी रूप में सामञ्जस्य का प्रदर्शन होता है और कविता (कवि की आत्मप्रस्त प्रतिबिम्ब) बहुत कठोर-वर्तक) जन-मनोहरति में दूर जा बसती है।

इसमें भिन्न, नागार्जुन की जमा उग्र प्रगतिशील कला का उदाहरण है जो सर्वहारा में रूपने तदाकार होने में ही मन्वी सार्वभूता मानती है। फलतः अम्लीय जनता के भाव-महत्त्व कविता में पूर्णतः घुल-मिल जाते हैं और कविता जन-जीवन के अधिक नजदीक पहुँचती है, जनता में सीधे संवाद स्थापन करती है और जन-मनोहरति के बोध में अपनी कविता अजित करती है।

## बिम्ब

बिम्ब, प्रतीक, मिथक और प्रत्यय

अक्सर यह मान लिया जाता है कि बिम्ब और प्रतीक समानार्थक हैं क्योंकि दोनों कला को चित्रमय बनाते हैं। इसमें सन्देह नहीं कि बिम्ब और प्रतीक दोनों चित्रों और मूर्तियों को उद्भावना करते हैं इसलिए रचना के विषय में संक्षिप्तता और रूप में गठन एवं भूर्जता साते हैं, लेकिन इस आधार पर दोनों को एक मान लेना सगत नहीं है। बिम्ब हमारे ज्ञान का प्राथमिक आधार है। बिम्ब केवल साक्षुष नहीं होते, उन्हें घग्द, र्गर्ग, रूप, रस और गंध के पाँच संवर्गों में विरलेपित किया गया है। इसलिए बिम्ब हमारे संवेदनात्मक बोध के सभी र्गो, प्रकारों के मूल घटक हैं लेकिन प्रतीक हमारे संवेदनात्मक बोध से अधिक संवेदनात्मक उद्देश्य से जुड़े होते हैं। संज्ञेन में, बिम्ब बाह्य जगत् से हमारे गादात्कार की, बाह्य जगत् को आत्मसात् करने की मूल युक्ति है और प्रतीक बाह्य पर आत्म का प्रक्षेपण। मूर्ति-विधान अथवा बिम्ब-निर्माण दोनों का मध्यवर्ती सम्बन्ध-भूषक बिन्दु है। कदाचित् इसीलिए प्रतीकात्मक रूप का दर्शन प्रतिपादित करते हुए अग्स्टे काजिरेर कहते हैं कि प्रतीकों का निर्माण बिम्बों द्वारा ही किया जाता है, फिर भी दोनों के बीच एक पारंपर्य की स्थिति बनी रहनी है। द्गका कारण यह है कि बिम्ब स्वतःसम्भव होते हैं जबकि प्रतीक बौद्धिक प्रयत्नों द्वारा निर्मित होते हैं।<sup>१</sup>

जाहिर है कि बिम्ब हमारी विविष्ट अन्तर्बुत्तियों से सम्पृप्त होकर अर्थ-विशेष अथवा प्रमाण-विशेष के संकेतक की भूमिका निभाने सगते हैं और इस प्रकार

पनीपूत विषय ही प्रतीकार्य धारण करते हैं। दूसरे शब्दों में, अतिरिक्त आशय से समित होकर विषय ही प्रतीक बनते हैं। विषयों को यह अतिरिक्त आशय हम अपने बौद्धिक प्रयत्नों द्वारा प्रदान करते हैं इसलिए उमे विषयों का अस्तंकरण भी कहा जा सकता है। बौद्धिक उन्मेष के साथ मनुष्य की चेतना अधिक-से-अधिक वस्तु-निष्ठता की दिशा में विकसित होती है; किन्तु प्रतीक की रचना में निहित बौद्धिक प्रयत्न वस्तुतः आत्मनिष्ठता को बढ़ाने में मददगार होता है क्योंकि हमने जरिये हम किसी विषय पर आत्मगत भाव या विचार का प्रक्षेपण, उसका आरोपण करते हैं। बौद्धिक प्रयत्न और आत्मगत प्रक्षेपण के इस विरोधाभास से न केवल यह सिद्ध होता है कि विषय और प्रतीक में द्वैत का होना स्वाभाविक है, बल्कि यह भी पता चलता है कि प्रतीक अभिव्यक्ति का स्वाभाविक माध्यम नहीं रह जाते।

प्रतीक अभिव्यक्ति के कितने अस्वाभाविक माध्यम हैं हमका अनुमान स्वयं प्रतीकवादी चिन्तक ए० एम० ग्राइटहेड की भाष्यताओं द्वारा लगाया जा सकता है। ग्राइटहेड के अनुसार 'प्रतीक सम्दर्भ' का समुचित ज्ञान हुए बिना प्रतीकार्य तक पहुँच पाना असम्भव है क्योंकि प्रतीक की अर्थवत्ता प्रयोगकर्ता की मनोदशा पर निर्भर है। इतना ही नहीं, किसी प्रतीक का ठीक-ठीक अर्थ पाने के लिए जरूरी है कि प्रयोगकर्ता की मनोदशा के उग अन्त-विशेष का पूर्णगहन विमर्श जाय त्रिगमें प्रतीक अर्थवर्णन हुआ है।<sup>१</sup> हम तब, प्रतीक का अर्थ पाने के लिए कलाकृति मात्र का आधार पर्याप्त नहीं है, उनके लिए कवि की मनोदशाओं के गुणातिगुह अर्थों का विश्लेषण भी आवश्यक है। उल्लेखनीय है कि प्रतीक के ये सम्दर्भ हृदि में विद्यमान नहीं होते क्योंकि प्रतीकवादी कला का आदर्श है 'एक शब्द—एक प्रतीक, एक चित्र या ध्वनि; अर्थात् एक सम्पूर्णता।' स्पष्ट है कि प्रतीकवादी कला धूलतः सम्प्रेषण विरोधी और स्वभावतः साधारणीकरण विरोधी बरता है।

### प्रतीक और विषय

कला की सम्प्रेषणीयता में बाधा उत्पन्न करना कला की सामाजिकता का हनन करना है। कला की सामाजिक पटना के रूप में देखने के लिये प्रगतिशील कविता प्रतीकोग्रुह नहीं रही है। उगमे अभिव्यक्ति के मूल माध्यम रहे हैं विषय और प्रत्यय। जहाँ विषयों, प्रत्ययों या विषयों का प्रतीकार्य के लिए उपयोग हुआ है वहाँ उनको लोकसाहित्य—सम्प्रेषण की गर्त—को ध्यान में रखा गया है।

ऐतिहासिक और सामाजिक प्रक्रियाएँ कविता की संवेदना और कलात्मक-बोध को ही प्रभावित नहीं करती, उसके रूपगत प्रयोगों पर भी असर डालती है। प्रगतिशील काव्य का आविर्भाव जिन ऐतिहासिक परिस्थितियों में हुआ उनमें शोषकवर्गीय संस्कृति की विकृतियाँ मनुष्यता पर विकरालतम संकट के रूप में व्यक्त हो रही थी। फलतः मृत्यु, ध्वंस, प्रलय आदि का प्रयोग बहुतायत से मिलता है। प्रगतिशील कविता हिंसा का जवाब अहिंसा में देने की समर्थक कभी नहीं रही। उसने दिनकर की भाँति शिव के 'पावन नील गगन तल विदलित अमित निरीह-नियल-दल' और 'असहायो के शोणित शोषण' की पीड़ा का जवाब देने के लिए ताण्डव का आह्वान किया :

“रख दो फिर से इसे विधाता तुम शिव, सत्य और सुन्दर ।  
नाचो, हे नाचो, नटवर ।”<sup>१</sup>

पौराणिक और ऐतिहासिक प्रसंगों में आये प्रतीकों में भावार्थक शक्ति अनेकांकुत अधिक होती है। प्रगतिशील कवियों ने इन प्रतीकों का इतना ध्यापक इस्तेमाल किया है कि प्रगति-विरोधी भावधारा ने सम्बद्ध कवि डॉ० कैलाश वात्रपेयी को स्पष्ट शब्दों में लिखना पड़ा : “प्रगतिशील रचनाओं में ऐसे पहले जिस वर्ग के प्रतीक हमारा ध्यान अपनी ओर आकर्षित करते हैं वे सांस्कृतिक प्रतीक हैं।” यही नहीं, “प्राचीन संस्कृति का प्रतिनिधित्व” करने वाले ये प्रतीक “भारतीय धर्म और संस्कृति के इतिहास में अपना विशिष्ट महत्त्व रखते हैं।”<sup>२</sup> इससे प्रगतिशील कविता की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि का पता चलता है। उसे परम्परा-द्रोही और अभारतीय कहने वालों के भ्रम का निवारण होता है, वह अलग।

जन-जीवन की प्रवहमान सांस्कृतिक विरासत को, उसके स्वीकृत मिथकों को अपने कलात्मक उत्तरण का एक स्तंभ बनाने के नाते प्रगतिशील कविता की शक्ति में अमूल्यवर्ध वृद्धि हुई है। इस क्रम में प्रगतिशील कविता ने अनेक स्वीकृत मूल्यों का घग्घन, नये मूल्य-बोध की प्रतिष्ठा और स्वीकृत मान्यताओं का समकालीन अर्थ-सन्दर्भ में प्रयोग किया। रामायण ने ‘अरे ओ जल्नाद’ कविता में गुरुपति इन्द्र को पननोमुग, शितामी और शूद्र सृष्टियों का प्रतीक बना कर तुलसीदास को ही परम्परा विरुद्ध की है :

१. ‘दिनुरा’, पृ० २-३।

२. ‘आधुनिक हिन्दी कविता में निम्न’, पृ० २०७-८।

“कौन मत तलवार/तिरी हृद्दियों को काटती/तलवार भी/  
निर्वीर्य पापी इन्द्र के धन हाथ/का है बख/कौने भी  
दधीचि महान् का चिरस्याम/भी अब ध्ययें।”<sup>१</sup>

दधीचि ने अस्थिदान किया अमुरों का नाश करने के लिए। सेबिन सुरपति  
उमका उपयोग जनता की हृद्दी काटने के लिए कर रहा है। दधीचि के प्रति सम्मान  
का तीव्र भाव इन्द्र के पापी सेहरे के प्रति और भी तीव्र भूषा उत्पन्न करता है।

माघन सिंह मिमोदिया ने ‘घनराष्ट्र’ को स्मरण किया :

“कवह का ही पोषक है आज  
धर्म का यह अग्रा घनराष्ट्र।”<sup>२</sup>

धर्माधर्म की शक्तियों को पहचान कर भी सामन्ती मर्यादा का अग्र बहन  
करने वाला घनराष्ट्र प्रत्येक युग में कवह का ही पोषक है। स्वीकृत मादगाओं के  
आधार पर अपने युग के जीवन के मूल्यांकन का प्रयत्न गवारासम प्रतीकों द्वारा भी  
हुआ। शरद चन्द्र मिश्र ने भीता की शक्ति अत्याचारों के विरुद्ध उठाने हुए अमुर का,  
राम और शक्ति का प्रतीक बताया :

“धरा गर्भ में निहित, पराजित  
जनता के श्रम-रत्न कलश से  
पापी की काली छाया में  
प्रकट हुई जग की बँदेही।”<sup>३</sup>

यदि यह सीता आनादी का प्रतीक है तो वह ‘पापी की काली छाया में’ प्रकट  
हुई है।

प्रतीकों के अर्थ में गहनता माने का उदाहरण भी हुआ। वही अर्थ को गंभीर  
माना गिने गये और वही स्वीकृत अर्थ को चुनोती हो गयी। निरमंगल सिंह ‘गुमन’  
में “गान्धि की बौद्ध बहाने हैं हिमाचल”<sup>४</sup> में हिमाचल के परिमाणित आचार्य के  
नाम गान्धि का उल्लेख देकर भिन्न प्रतीक-संकेतना में काम किया है। बिना की पूरी

१. ‘हंस’, डिमाबर, १९४५।
२. ‘हंस’, जनकरी-दरबारी, १९४७।
३. ‘जनता’, मद्रास, १९४७।
४. ‘विशाल बहाना हो गयी’, पृ० १०२।

विशेषता तब उजागर होती है जब 'युद्ध के ज्वालामुखी' के सामने शान्तिदूत हिमालय की फेंनी हुई बाँहों के पूर्वप्रसंग से अवगत हों :

“कोन धड़ा को छेदेड़े फिर रहा है ?

प्रलय-घन-सा स्निग्ध-नभ मे घिर रहा है ?”<sup>१</sup>

धड़ा भारतीय सांस्कृतिक जीवन में मगल शक्ति के रूप में स्वीकृत है। उसे छेदेहने वाली शक्ति प्रलय के बाद सृष्टि आरम्भ करने का प्रतीक नहीं है, वह युद्ध प्रलय का आतंक पैदा कर रही है। यह अमंगल शक्ति स्निग्ध नभ में प्रलय-घन की तरह घिर रही है। युद्ध की विभीषिका में कवि ने स्वीकृत मिथक में अर्थ-परिवर्तन कर दिया। इसी प्रकार, परम्परा में पूजित कुबेर 'घनकुबेर' में बदल कर घूना का राज हो गया और विभीषणों की परम्परा भी निन्दित हुई। अपने वैचारिक मूल्य-बोध के अनुरूप प्रगतिशील कविता ने कुबेर और विभीषण के प्रतीकों में जो अर्थ-परिवर्तन किया वह आज भी नये अभिप्राय के रूप में प्रचलित है।

इनका ही नहीं, ऐतिहासिक घटनाक्रम ने भी प्रगतिशील कविता के प्रतीक-भण्डार को समृद्ध बनाया। जलियाँवाला बाग के खतनायक डायर की प्रतिमा कितनी खूबसार है यह तरंगालीन और सम-सामयिक प्रगतिशील कविता में उसके प्रयोगों द्वारा जाहिर होता है। कामछेनु-सी कांग्रेस सुरसा जैसा मुँह धाकर पाने दोड़ी तो लगा जैसे 'नामन के अधिकारी नेता डायर की यर्दी पहन' कर आ गये हैं।

इन प्रतीकों के अध्ययन से दो तथ्य स्पष्ट होते हैं। पहला यह कि परम्परागत प्रतीकों में प्रगतिशील कवियों ने सामान्यतः उन्हें ही अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम चुना जो लोक-प्रचलित थे। दूसरा यह कि प्रतीकों की सम्प्रेषणीयता के लिए जरूरी है कि हम अतीत की ओर उन्मुख हो, अर्थात् वे सांस्कृतिक या ऐतिहासिक परम्परा में स्वीकृत ऐसे मूल्य ही जिन्हें पाठक समुदाय जानता हो। चूँकि प्रगतिशील कविता युद्ध आन्तरिकतावादी मूल्यों को स्वीकार नहीं करती इसलिए अन्ध प्रतीकवादी साहित्य की भाँति उसके प्रतीकाय विरोधी अति गूढ़ मनोवृत्ति को व्यक्त नहीं करते, बल्कि सम्प्रेषण के उतने ही प्रयत्न और सहज माध्यम बनते हैं जितने कि विम्ब, भाषा या प्रत्यय :

“नये भगोरथ सरिताओं की धार मोड़ते,  
घनुष रुड़ियों का जनता के राम सोड़ते।”<sup>२</sup>

१. 'विराग बढ़ना ही गया', पृ० १०१।

२. उपर्युक्त, पृ० १०३।

प्रगीरथ गंगा की पृथ्वी पर साये से, नये भगीरथ उसकी धार मोड़ रहे हैं, रखा हुआ शिव का धनुष रुड़ि बन गया है, क्योंकि जीवन प्रवाह और उपयोग में ही गति होती है; प्रासंगिकता छोड़कर कोई भी चीज रुड़ि बन जाती है और जनता के राम इन रुड़ि को तोड़ते हैं।

युगीन जीवन-मन्दर्भ प्रतीकार्थ को किस तरह प्रभावित करना है, यह महत् द्रष्टव्य है। जहाँ युग-मरण में अधिक आरम-सत्य रचना-प्रक्रिया और कृति पर हावी होना है वहाँ प्रतीकार्थ सम्प्रेषण में बाधा उत्पन्न करते हैं।

प्रगतिशील कविता प्रतीकवाद की दुष्टता से भयंका मुक्त है। जहाँ जीवन के दूसरे क्षणों से प्रतीक लिये गये वहाँ भी सम्प्रेषणीयता का पूरा निर्वाह किया गया। केदारनाथ अग्रवाल द्वारा प्रस्तुत 'चेत का तन्वय' का यह विश्व देखिये :

“एक गाय है।/” उसके ऊपर गोरा बँठा/बहुम-नहम करता है  
मयकी।/बहुन यकी है।/गाना-दाना की भूमी है/रिंग रही  
है धीरे-धीरे।/एक सिंह है, जो, भुग-छोनों को पकड़े है/  
लोह में पजे दूजे हैं/मान रखा है उघेडकर।”

प्रकटन: विच्छिन्न चित्त है। लेकिन उन्हें एक ही कविता में जोड़ने वाला तत्त्व इतना सघन है कि दोनों चित्र एक अटूट-अविच्छाद्य इकाई बन कर पेग होते हैं। यदि गाय, सिंह या भुग-छोनों पर प्रतीकार्थ आरोपित न करे तो भी अर्थ-ग्रहण में कठिनाई नहीं होगी।

यह सही है कि प्रतीकार्थ कवि के संवेदनारमक उद्देश के सूचक होते हैं। अतएव हमें, 'निजी' को 'सामान्य' बनाने का 'कवि-कर्म' करते हैं।<sup>१</sup> हम मूल में यह ध्यावस्थित करना आगम हो जाता है कि भिन्न भावबोध, विचारधारा और मूल्यार माने कवियों में एक ही प्रतीक भिन्न और प्रायः विरहीत दिशाचरक अर्थ कैसे ग्रहण कर लेता है।

उदाहरण के लिए 'हीर' के तीन प्रयोग देखें। अतएव ने 'ओद्योपिक बहरी' कविता में ओद्योपीकरण को 'अफराये हीर' के रूप में बिखित करके उसकी

१. 'हंग', मयम्बर, १९४६, पृ० ११०।

२. 'आरमनेरट', पृ० ४१।

३. 'करी भी बरना प्रवाःमद', पृ० ४०।

विभीषिका व्यक्त की है। केदारनाथ अवदास 'डांगर' को बैल के मुकाबले में रख देते हैं। यहाँ वह दूसरों की कमाई छान-छाकर मोटे होने वाले उन कामचोर-निकम्माओं का प्रतीक बनता है जो आजादी और प्रगति के दुश्मन हैं।<sup>१</sup> तीसरा प्रयोग है सर्वेश्वर की कविता 'सूछा' में। व्यापक निराशा और त्राहि-त्राहि की स्थिति में "एक घाती पेट की तरह/मिरी आत्मा पिचक गयी है/और ईश्वर मरे हुए डांगर-सा गन्धारहा है।"<sup>२</sup> ईश्वर मर गया है फिर भी अम्पासवश पूजा-भूहों की दीवारों से टिक कर खड़े होने और जलहीन सरोवरों के हाथ जिन्दगी के बिके होने की स्थिति और कुछ भी हासिल न होने के बावजूद निष्प्राण धरती को अपना मानने की विवशता—इससे व्यापक निरर्थकता पैदा होती है। 'डांगर' मरा हुआ है और ईश्वर की उपमा बन कर आया है इसलिए व्यापक निरर्थकता का प्रतीक है।

निवृत्तवर्ती ध्वनियों वाली भिन्न अर्थ-छायाओं में एक ही प्रतीक के अनेक प्रयोगों से उसमें निहित अर्थ-सम्भावनाओं का ही पता नहीं चलता, यह भी ज्ञात होता है कि प्रतीक को अर्थ देने में कवि के दृष्टिकोण की कितनी बड़ी भूमिका है। लेकिन जहाँ प्रतीक सरल-दृष्ट-चित्र और अपने समूचे भाव-मन्दर्भ के साथ विद्यमान नहीं रहते वहाँ अर्थ-प्रक्रिया कायित होती है। हमारी अन्तर्-रचना का विकास बौद्धिकीकरण की दिशा में हुआ है। इस प्रक्रिया में बिम्बों और उनके अमूर्तन से निर्मित प्रत्ययों की भूमिका हमारे अन्तःकरण की रचना में बढ़ती गयी है। बिम्ब चूँकि हमारे संवेदन का मूल माध्यम है इसलिए यह सम्प्रेषण का भी मूलतम माध्यम है। प्रत्यय बिम्बों के अमूर्तन होते हैं इसलिए ये हमारे संवेदन जगत् को समृद्ध करते हैं। बिम्ब और प्रत्यय साधर्मिक हैं इसलिए ये सम्प्रेषण के गेहू बनते हैं।

विन्तु प्रतीक की मूलभूत शक्ति है वस्तुगत पर आत्मगत का प्रक्षेपण या आरोपण। यह स्थिति आदिम मानव की जीवन-विधि का स्वाभाविक अंग थी। वह प्रतीक की ही भाषा में चीजों की जानता और उनके बारे में सोचता-समझता था। अभिव्यक्ति की मूल इकाई—भाषा—भी विकास की अवस्था में थी इसलिए तरह-तरह के संकेत उन प्रतीकों की अभिव्यक्ति के माध्यम थे। निम्नतर जीवों में यह स्थिति आज भी देखी जा सकती है। विभिन्न ध्वनि-मंत्रण, स्वर-प्रवाह की गतियाँ ही उनके प्रतीक हैं। वस्तुगत को वस्तुगत के रूप में जानना और उनके अमूर्तन से प्रत्ययों का विभाग बनना—यह विवक्षित मानव-मस्तिष्क की ही देन है। और इसका असर यह

१. 'दुगमेहरी', पृ० २०-२१।

२. 'ममं ह्वार', पृ० ४६।

हुआ कि तरह-तरह के निरर्थक ध्वनि-प्रतीक मार्फक होकर भाषा में बदल गये। आधुनिक मनुष्य का बोध आत्मोद्भूत नहीं है—वह हर चीज को आत्मगत धरातल पर ही नहीं जानता, तत्प्राप्त और निष्प्राप्त का फर्क जानता है। आत्मगत विमान-प्रक्रिया टूटने के बाद भी आदिम मानसिकता की भाषा को आज की अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया जाय तो क्या हमने अभिव्यक्ति आदिम की ओर उन्मुख नहीं होंगे? यह संयोग की बात नहीं है कि मध्य-युग में भी प्रतीकों पर आधारित सूत्रन नहीं हुआ। जहाँ हुआ वहाँ सम्प्रेषण की बाधित करने के लिए, जैसे तन्त्र-मंत्र में। गोवर्नीधरा बनाये रत्न के लिए मूकानिमूक प्रतीकों का उपयोग तन्त्र-मंत्र की मोक-जीवन के मन्त्रोक्त नहीं लाया, बल्कि उनमें दूर ले गया।

फिर प्रगतिशील कविता में प्रतीकों के व्यापक उपयोग का क्या औचित्य है? क्या हमने कविता जनता में दूर नहीं रखा? और क्या प्रतीक-मोट का परिणाम आदिम की ओर उन्मुखता में व्यक्त नहीं हुआ?

निम्नगन्धेह, आदिम की ओर उन्मुख प्रतीकवादी माहिरों की ही तरह प्रगतिशील कविता ने भी अपने अधिक शक्तिशाली प्रतीक आदिम अनुभवों में ही जुटाये हैं। किन्तु हमने उनका सम्प्रेषण-विरोधी होना प्रमाणित नहीं होना क्योंकि उनके प्रतीक जनता में स्वीकृत मूल्य-बोध के कारण और अपने पूरे अर्ध-सन्दर्भ एवं अभिव्यक्ति के साथ व्यक्त होने के कारण, इनमें स्पष्ट है कि उनके अर्ध-ग्रहण में व्यवधान नहीं आता। हमारे, प्रगतिशील कविता के प्रतीक सामाजिक अन्तर्वस्तु को धारण करने हैं, हमने उनका परिश्रम वैयक्तिक या आत्मगत नहीं रह जाता। उनका उपयोग मुख्यतः ममतामयी जीवन के आत्मन-सुन्दरीकरण करने और कथारमक प्रभाव को सचन बनाने के लिए हुआ है। हमलिए वे प्रतीक में अधिक निष्कर्ष के रूप में विद्यमान हैं। आत्म-तौर पर, और जहाँ आदिम प्रतीक अथवा विषय नहीं है वहाँ प्रायः तौर पर, कोई भी प्रतीकार्य विष्णु-विशेष के अनिर्वच्य आत्म के रूप में व्यक्त हुआ है, विष्णु या विश्व के रूप में उनका अद्वयता स्पष्ट आत्म है जो सम्प्रेषण के लिए पतनी है।

उदाहरण के लिए, अनेकानेक सर्वाधिक शक्तिशाली में काम लेने वाले प्रगतिशील कवि मुक्तिबोध माने जाते हैं। उनके विन्तन की भाषा विन्तन प्रतीकवादी है इसका अनुमान 'विष्णु-प्रण' आदि की व्याख्या को लेकर विद्वानों के मतभेद से लगाया जा सकता है। किन्तु यह और भी अधिक स्पष्ट है कि उनकी प्रतीकवादी भाषा मोह-भाषा और मोहार्थिता पर अधिक निर्भर है और उनके प्रतीकों में हम सदाशिव की पूरी प्रीतिभाषा के साथ देखा जा सकता है। हम कारण उनके प्रतीक सूत्र, विष्णु बने रहते हैं जो हमारे बोध की दुनिया में प्रतीक तब एक मोड़ी मोरने हैं। अन्तः,

प्रतीकार्य में व्याख्या की गुंजाइश के बावजूद, मुक्तिबोध उनका अर्थ सम्प्रेषित करने की दिशा स्वयं बिम्ब द्वारा ही दे देते हैं। 'बाँद का मुँह टेढ़ा है' कविता की संक्षिप्त देखिये :

“मडिम चाँदनी में एकाएक/छपरैलों पर ठहर गयी/बिल्ली  
एक चुपचाप/रजनी के निजी गुप्तचरों की प्रतिनिधि/पूँछ उठाये वह/  
जंगली तेज/आँछ/फँलाये/घमकृत पुत्री-सो/।”...इत्यादि।”

मडिम चाँदनी है और बिल्ली छपरैलों पर आकर ठहर गयी है। छपरैलों वाला भवान किसी घनी पूँजीपति-जमींदार का नहीं है। बिल्ली 'रजनी के निजी गुप्तचरों की प्रतिनिधि' है इसलिए 'घमकृत-पुत्री' की तरह है। वह मुआयना कर रही है कि "मकानों की पीठ पर/अहातों की भीत पर/बरगद के अजगरी डालों के फर्शों पर/अँधेरे के कंधों पर" बाँके तिरछे वर्ण और "लास-नीले भयंकर" रंग वाले हड़ताली पोस्टर फौन चिपकाता है। यह इस बात की सुफियानिरी करती है छपरैलों वाले किसान-मजदूरों के घरों में। इसलिए वह मेहनतकश जनता के खिलाफ, अँधेरे की व्यवस्था के पक्ष से, मृत्यु की विभोषिका रचती है। बाँद की मडिम रोजनी में गाढ़े रंगों (लास और भीले) का उद्भासित होना सघन दृश्य पर्यावलोकन से उत्पन्न कलात्मक वैशिष्ट्य का परिचय तो देता ही है, देखने की बात यह है शोषक व्यवस्था की गुप्तचर बिल्ली के लिए 'घमकृत-पुत्री-सो' का विशेषण किस तरह मिथक की आधुनिक सन्दर्भ से अनुकूलित कर रहा है। मुक्तिबोध जिस संक्षिप्त चित्र या बिम्ब की रचना करते हैं यह सामाजिक स्तर पर घटित होते हुए वर्ग-संघर्ष की पूरी स्पष्टता और प्रभविष्णुता के साथ उद्भाटित करता है।

## बिम्ब और प्रत्यय

संक्षेप में, प्रगतिशील संक्षिप्त बिम्ब या चित्र के सहारे मुक्तिबोध प्रभाव और बातावरण की सृष्टि करते हैं और यही उनका अभोष्ट है; उसमें प्रतीकार्य जितना है—वो है, उसकी दिशा में स्वयं इंगित कर देते हैं। यह सत्य जितना मुक्तिबोध की कला पर लागू होता है, उतना ही अन्य प्रगतिशील कवियों की कला पर भी। इसलिए संक्षेप में प्रगतिशील कविता के बिम्ब-विधान की मुख्य विशेषताओं का अध्ययन करना आवश्यक है।

इन्द्रियग्राह्य विषयों के माध्यम से गन्धिष्ट वस्तु-बोध को जितना ही मूर्त करती है, उतन गुणों को जितनी प्रशरता से व्यक्त करती है, उतना कलारमक मूल्य उतना ही श्रेष्ठ होता है। भाव और प्रत्यय इन प्रत्यक्ष मवेदनारमक विषयों का ही आभ्यन्तरीकृत प्रभाव है इसलिए कविता में भाव या प्रत्यय भी चित्र या विषय का रूप धारण करके प्रकट होते हैं। आपार्य रामचन्द्र चुवन की ये पवित्रायें दम मन्दर्भ में पर्याप्त प्रकाश डालती हैं :

“ज्ञानेन्द्रियों से नमन्वित भनुष्य जाति जगत् नामक भ्रार और भयाघ रूष-भमुद्र में छोड़ दी गयी है।” “दमी की रूत-गरलों में ही उसकी वस्त्रना का निर्माण और दमी की रूतनि में उसके भीतर विविध भावों या मनोविकारों का विधान हुआ है। गीन्दर्भ, माधुर्य, विषिप्रता, भीषणता, क्रूरता इत्यादि की भावनाएँ बाहरी रूपों और व्यापारों में ही निष्पन्न हुई हैं।”<sup>१</sup>

चुवन जी माधुर्य, गीन्दर्भ आदि जिन गुणों को भाव या मनोविकार की गथा देते हैं क्या उन्हें मधुर, मुन्दर आदि वस्तुओं के गुणों के विस्तेषण और मस्तेषण से अजित अमूर्त अवधारणाएँ नहीं बहा जा सकती? वस्तुतः चुवन जी ने भाव या मनो-विकार बह कर यह निदर्शित किया है कि अमूर्त भाव, प्रत्यय या अवधारणाएँ मूर्त जगत् के इन्द्रियग्राह्य दमों का ही परिणाम हैं और वना में उनकी अभिव्यक्ति मूर्त चित्रों द्वारा ही होती है।

विश्व का मवेदनारमक आधार स्पष्ट करते हुए दिग्विजय कुमार माधुर्य में कहा है कि विश्व वस्तुजगत् के ज्ञातव्यताओं की अपनी वर्तमान उँसिमियों में पूरक उन्हें पहचानने का पर्याय है।<sup>२</sup> ये वर्तमान उँसिमियाँ हैं जिनकी मर्जक वस्तुनाएँ। कलारमक विश्व को मूलतः वस्तुनाधिष्ठित मानने के कारण डॉ० कुमार विमल निम्नलिखित हैं, “विश्व-विधान वना का ज्ञातव्य है, जो वस्तुना द्वारा उल्लिखित होता है।” इसी प्रसंग में विश्व और ‘वर्गोष्ठ’ का अन्तर बताते हुए ये लिखते हैं :

“विचार-विश्रुत प्रत्यक्षाधिष्ठित धारणाओं—‘वर्गोष्ठ’ की आधार प्रदान करना है। यह अर्थवह्य का प्रकट हरबाग होता है। विष्णु, विश्वों का प्रत्यक्ष धारणा में

१. ‘रग सीमांग’, पृ० ३११।

२. ‘पूर के धान’, निवेदनम्।

कोई सीधा सम्बन्ध नहीं होता है। "उत्पादक कल्पना से हमें विचार-वित्तों की प्राप्ति होती है और पुनरुत्पादक कल्पना से बिम्बों की।"<sup>१</sup>

हाँ० विमल की इस मान्यता का सम्बन्ध उसी धारणा से है जिसके अनुसार बिम्ब "पूर्वानुभूत किन्तु तत्काल अनुपस्थित" मनस्-चित्र है। ऐसी बिम्बा-धारणा के कारण हाँ० विमल आगे चल कर "मानसिक बिम्ब" की विशेषता बताते हैं कि "अनुभूति-रक टक्कि भी मानसिक बिम्बों की सृष्टि कर सकता है। मनुष्य के जीवन में कुछ ऐसे क्षण आते हैं, जिनमें अपठित अनुभूतियाँ भी बिम्ब का उपजीव्य बन जाती हैं।"<sup>२</sup> और करने की चान है कि अपठित घटनाएँ नहीं, अपठित अनुभूतियाँ भी बिम्बों का उपजीव्य बनती हैं। वस्तुजगत् के निषेध का यह चरम रूप है। किन्तु वास्तविकता में इस सिद्धान्त की पुष्टि नहीं होती। कल्पना में आयी अनुभूतियाँ भी पठित और वास्तविक ही हैं क्योंकि कल्पना भी (यही नहीं, स्वप्न भी) वस्तुगत प्रक्रिया है। उसका महारा सम्बन्ध वस्तुगत अनुभवों से होता है और कल्पना या स्वप्न में वैचित्र्य चाहे जितना हो, दिखते हैं वस्तुजगत् के ही रंग-रूप।

कल्पना-विस्तार की प्रवृत्ति कला में रूपवादी प्रेरणाओं को जन्म देती है। क्रीडावृत्ति या रचना-वैविध्य के ध्येय से प्रतिपादित इन "काल्पनिक" सिद्धान्तों के धारकों को देखते हुए ही गिरिजा कुमार माथुर ने कहा था कि चमत्कार के लिए प्रयुक्त बिम्ब बनावरमक नहीं होते क्योंकि वे उपमान और उपमेय में छाई पैदा करते हैं। फलनः बिम्ब वस्तु-छवि की अंकित करने की जगह उसे पूर्णतः मिटा देते हैं।<sup>३</sup> इसके विपरीत, प्रगतिशील कविता के प्रयोग वस्तु को लेकर हुए हैं इसलिए बिम्ब उसमें वस्तु के अभिव्यञ्जक हैं। मुक्तिबोध के रूपगत प्रयोगों के बारे में कवि रामेश्वर ने उचित निष्कर्ष है कि "मुक्तिबोध के गारे प्रयोग विषयवस्तु को लेकर हुए हैं।"<sup>४</sup>

### दृश्य बिम्ब

संक्षेप में, जहाँ "पठित अनुभूतियाँ" कला का विषय बनती हैं वहाँ बिम्ब भवेदनमुक्त होते हैं और उनकी बनावरमक कविता भी अपूर्ण होती है। और जहाँ "अपठित अनुभूतियाँ" बिम्बों का उपजीव्य बनती हैं वहाँ, अन्तर्गत, निर्विषय रूपवाद

१. 'गीतमयिता के गहर', पृ० २०१।

२. उद्देश्य, पृ० २०६।

३. 'अध्यात्म' (वास्तविकता, पटना, जून, १९५४), पृ० २४८।

४. 'बोध का मूँह देगा है', पृ० २३।

विकसित होता है। प्रगतिशील कवियों ने कहीं भी रूप को वस्तु का साधक नहीं बनने दिया है इसलिए उनके विम्बों और चित्रों में रंग, गन्ध, ध्वनि आदि का अत्यन्त प्रचुर बोध मौजूद है। केदारनाथ अग्रवाल की एक कविता है :

“मैं बादल हूँ/आपाढ़ी जामुन के रंग का/किन्तु तप कर/मैं बादल हो गया कनक का/और तुम्हारा छत्र हो गया।”<sup>१</sup>

अथवा, शमशेर का यह ‘करघई गुलाब’ :

“करघई गुलाब/दबाये हुए हैं/नमै-नमै/बेमरिदा मौवनापन मानो/  
शाम की/अंगूरी रंगम की शमक/कोमल/कोहरित/वित्रनिर्वा-मी/  
सहराये हुए हैं।”<sup>२</sup>

रंगों का और स्पर्श का यह सघा हुआ प्रयोग वस्तु पर आरोपित न होकर वस्तु में उलटाना हुआ है। इसलिए दोनों के कलात्मक प्रवाह और प्रभाव की गतिपथ भिन्न हैं।

कला को इन्द्रियबोध तक सीमित रखने का विरोध करते हुए डॉ० रमेश कुमार मेघ करते हैं कि कुछ इन्द्रियबोध में उलटान उलटान शीघ्र और क्षणिक होता है, हालाँकि “कलाकृति की भीतिक गत्ता के ये पहलू सन्देशवाहक हैं”; यह स्तर वैयक्तिक होता है इसलिए अपने इन्द्रियबोधों और संस्कारों को अधिकाधिक प्रतिष्ठित करना और तीक्ष्ण ब्रह्मा गुजन को स्थायी मूल्य प्रदान करने के लिए अत्यन्त आवश्यक है।<sup>३</sup>

डॉ० मेघ की मायदा का आधार यही है कि इन्द्रियबोधोपारम्भ का किसी वस्तु-नाम के उद्घाटन का माध्यम बन कर आये, महत्त्व देने या अमररार के ध्येय से उनका उपयोग कला की छिन्ना बनाता है। निरपद ही, यही काव्य-विम्ब मज्जीव-मग्राण होते हैं जिनका जामुन इन्द्रियबोध संपन्न भावगविन में प्रेरित और परिष्कृत होता है। इन्द्रियबोध और भावगविन में रहित विम्ब अमरकारिक चाहे जितने हों, काव्यात्मक नहीं हो सकते। कला और कलावाद के इस मादुर अन्तर को समझकर ही वाजमार्तन ने भावगविन पर अधिक बल देने हुए कहा था कि विम्बों की सुगन्धा में भाव अधिक काव्यात्मक होते हैं। उनके बचन का स्पष्ट आशय है कि भाववाचक

१. ‘पून मही, रण घीने है’, पृ० २०।

२. ‘दूने पास करने’, पृ० १७।

३. ‘गोमर्द-मूय और मूयवचन’, पृ० १२-११।

शान्ति से क्षीण विम्बों की कलात्मक क्षमता भी शून्य होती है। प्रगतिशील कविता के विम्बों का वैशिष्ट्य यही है कि उनमें मानवीय अन्तर्वस्तु अत्यन्त सघन रूप में विद्यमान है। यह मानवीय भावशक्ति जनता के गुणों की समझने, उसके जीवन से जुड़ने और उसी की स्थिति से विचार करने का परिणाम है। डॉ० रामबिलास शर्मा भारतीय गाँवों में संस्कारतः कितने रसे-वसे हैं, इसका उदाहरण है यह चित्र :

“आधा वसन्त/शिव के तप की पावन घरती पर पग रछता/सौरभ से पुलकित कर दिगन्त।”<sup>१</sup>

घरती की पावनता के साथ वसन्त का सौरभ जीवन में आस्था, उत्साह का कितना विश्वसनीय सन्दर्भ देता है।

इससे सर्वथा भिन्न भावचित्र त्रिसोचन के सनिट ‘हँसता है अकाल’ में दिया गया है। अकाल ‘तारों के दाँत’ निकासे हँसता है। सावन-भादों की बरसाती रात में बादलों की जगह आकाश में तारे टिमटिमा रहे हों तो सौन्दर्य का नहीं, किसी अकल्पित विभीषिका का सकेत मिलेगा। असामंजस्य की स्थिति में तारे मानो उस विभीषिका के दाँत हैं जो आदमी को चबाने चाहे अकाल के रूप में प्रकट हो रही है।

रंग, गन्ध और ध्वनि के अनेकामयी प्रयोग प्रगतिशील कविता के विम्ब-विधान को स्वरूप प्रदान करते हैं। ‘मेरे सहचर मिल’ कविता में मुनितयोध कहते हैं “जिन्दगी के फूटे घुटनों से बहती/रक्तधारा का जिक्र न कर।”<sup>२</sup> किन्तु इस निषेध से ही जीवन-संघर्ष के यास्तविक प्रश्न उभरते हैं। संबेदना के अनुरूप सिल्स भी द्वन्द्वात्मक पद्धति पर विकसित होता है। यह आन्तरिक युद्ध मानो वस्तुजगत् में पटित हो रहा है :

“बह धाव भरे चेहरे का कोई सैनिक है।/रण मैदानों की संध्या में/जब सात विभा बैंगनी हुई/संदभायी साली में डूबी गरिमाओं की/भरपूर सहरो के भीतर से उमक-उमक/सत्माहट भरी रिपों ठकलीपों की विजयी।”<sup>३</sup>

गरिमा उस अन्तर्संघर्ष की पीड़ा है जो निरन्तर प्रबहमान है और सैनिक का पापम अन्तर्मन के संघर्षरत विचार है। रंग-बोध कितना गहरा है यह सात में

१. ‘रुन-तरंग’, पृ० ६७।

२. ‘पाँद का मुँह टेढ़ा है’, पृ० ६७।

३. उपर्युक्त, पृ० ६७।

बैंगनी होने और उसे 'सँवसायी सासी' कहने में स्थगन हुआ है। आगे जब आत्मा का गुहाद्वार खुलता है तब "अन्तर के उग गुहा-तिमिर में / एक मुद्ग / परपर की टेबिल पर रखने / रत्नाभ दीप की सी / कुछ हिलती-डुलती है"।<sup>१</sup> आत्मा के गुहागर्भकार में दीप के प्रकाश का रत्नाभ समान न केवल प्रखर रमणीय है बल्कि गहरी अर्थव्यंजना छिपाये हुए है। यह रत्नाभ 'सास-वसद-भासी अगार ज्योति' अगर्भकार में हिलती-डुलती है और प्रकाश का विस्तार करती है। इसलिए परपर की गुर्मी पर बैठा जो अज्ञानुवाह कान्तिदर्शी मिलता है यह ब्रह्म द्वारा गहरी निरूपों तक पहुँचाता है।

अगर्भकार और प्रकाश का सम्पर्क सुविशेष के स्थापत्य की विशेषता है जो उनके विषयों को आन्तरिक अन्विष्टि प्रदान करता है। विषय वचि के संवेदनात्मक ज्ञान मात्र को व्यञ्जित नहीं करते, बल्कि संवेदनात्मक उद्देश्य में सम्पन्न होकर तपन और शक्तिपट्ट भावोपलब्धि में परिणत होते हैं। संवेदना और उद्देश्य का अन्तर विषयों के वचि में बुनियादी अन्तर ला देना है। आरम्भ की वचिता 'दे शरद का चाँद-न उजले धुने-ने पाँव / मेरी मोद में'<sup>२</sup> और समन्तर की वचिता : 'चाँद निकला पादलों की शूणिमा का। / गम रहा है आसमान। एक दमिदा उमड़ कर पीले गुलाबी का / धूमता है चाँदनी के सितमिल ते / स्वप्न जैते पाँव।'<sup>३</sup> की हृमानियत और विषय-विधान में जो अन्तर है वह संवेदनात्मक मूल भावों और मूल्यों के कारण घटित हुआ है। इसलिए दोनों में 'चाँद' और 'पाँव' का प्रयोग दो भिन्न संवेदनात्मक दिशाओं की शूचना देता है।

गरमों की मदमाती मग्न में आकुल होकर जुग मन्दिर तापन निघने है :

'ऊपर तो / दूर-दूर सीमा है / घरती पर / पीमा हो पीमा है /

पछा तन / उकता अजब मसीमा रंग / पलकों की बाँद करो।'<sup>४</sup>

प्रकृति में गहरे व्यापक मोल-वील का यह महीन वचि की उद्दिष्टि बनाता है और वचि मोल की संवेदना की रस और मग्न में मूर्त कर देता है।

१. 'चाँद का मुँह देखा है', पृ० ६८।

२. 'छन्दा मोहा', पृ० ३।

३. 'कुछ वचिताएँ', पृ० १४।

४. 'गूँज रहा देखा है', पृ० ४४।

## गन्ध विन्ध्य

प्रगतिशील कवियों ने अपनी जमीन और अपने लोगों को केवल रंग और रूप में नहीं, गन्ध से भी जाना है। उनकी कविताओं में गन्ध-बोध का अत्यन्त व्यापक प्रसर है। उसमें कहीं चना-चबूना गमकता है तो कहीं किसान या मजदूर का पवित्र पसीना अपना अस्तित्व जताता है; कहीं “परयों की रगड़ और आटे की गन्ध”<sup>१</sup> है तो कहीं “तम्बाकू के खेतों” की;<sup>२</sup> कहीं “कण्डे की लाल आग” पर तिकती हुई “सुगन्ध उम टिक्कड़ की”<sup>३</sup> उठती है तो कहीं वैज्ञानिक की प्रयोगशाला में सिर चकरा देने वाली अत्यन्त उग्र “वह महक अजीबोगरीब द्रव्यों की”।<sup>४</sup> गन्दी घस्तिवों से उठनी दुर्गन्ध में लेकर तमाम तरह के फूलों की गन्ध तक, गोरस की धुल्लू से लेकर फमलों और आद्य-मञ्जरियों की सुगन्ध तक, तुरन्त जोती गयी जमीन की महक से लेकर धुएँ-घसकड़ वाले औद्योगिक केन्द्रों तक के गन्धों का अत्यन्त सूक्ष्म पर्यावलोकन है। जितना व्यापक और नानास्वी-यथार्थ है, गन्ध में उसकी अनुभूति भी उतनी ही विविधता लिये हुए है।

मजग कवि साधारण लगने वाली वस्तुओं से भी जीवन के गहन पक्षों को उद्घाटित कर देते हैं। दहेजसौमी कान्धकुम्भ ब्राह्मणों के प्रति तीव्र घृणा व्यक्त करने के लिए निराला ने ‘सरोज-स्मृति’ में लिखा था जो घृणित हैं उनके पक्षों को “हो प्राण-प्राण से रहित शक्ति / पुत्रों में ऐसी नहीं शक्ति।” इन्द्रियबोध का उपयोग घृणा व्यक्त करने का साधन है, यह मानवीय शक्ति है। इस मानवीय शक्ति के प्रति आत्मा का परिणाम है पाषण्डों और रुढ़ियों के प्रति विद्रोह, अपनी आत्मा के प्रति विश्वास और अपने विश्वास की रक्षा के लिए संघर्ष। मनुष्य की चेष्टा के विभिन्न स्तर-इन्द्रियबोध, संस्कार, भाव और विचार-मय परस्पर सम्बद्ध हैं, उनमें अन्वोगमना है।

## छवनि विन्ध्य

‘डारवनी’ में गूनी गीत का दृष्टांकन करते हुए गिरिजा कुमार माथुर ने लिखा है :

१. ‘जमीन गर रही है’, पृ० १५।
२. उपर्युक्त, पृ० ६।
३. ‘भूरी-भूरी गाऊ धूल’, पृ० २९।
४. उपर्युक्त, पृ० २१।

“झींगुरों की खंजड़ी पर झोल-सा झोहड़ झनकता,  
कण्ठकित बेरी-करोदे, महकते हैं झाव-झोरे”<sup>१</sup>

झींगुर, खंजड़ी, झोल और झनकता में ध्वन्यात्मक प्रभाव द्वारा, शब्द के नाद सौन्दर्य द्वारा, झींगुरों से खूँजते वन का चित्र मूर्त किया गया है। ‘झाव-झोरे’ में शक्ति नहीं है, वह कण्ठकित बेरी-करोदे के विशिष्ट चित्र को साधारण करता है। इसी प्रकार बेदारनाथ अग्रवाल की कविता है :

“कौन जिये कटिल है चक्कर / निर्बल हम यतीन है मक्कर  
नितशत तावड़तोड़ कटावट / हड़दी की सोहे से टक्कर।”<sup>२</sup>

प्रवटतः अकाव्यात्मक लगने वाले ‘नितशत तावड़तोड़ कटावट’ हड़दी और सोहे की टक्कर में अपनी ध्वन्यात्मक शक्ति का अभूतपूर्व प्रदर्शन करते हैं। यह धर्माध्यवादी कलात्मक पद्धति की सफलता का परिणाम है कि गुस्सूर और मृदु शब्द-ध्वनियों को ही कविता में देखने का आग्रह कम हुआ तथा उपसुप्तानम ध्वनि के माध्यम से अभीष्ट लक्ष्य प्राप्त करने की कला विकसित हुई। गिरिजा कुमार मापूर के शब्दों में, “शब्द की नाद व्यंजना तथा अर्थ की अनेक सूक्ष्म शक्तियों के सामंजस्य में ही शिल्प की सार्यकता हो सकती है।”<sup>३</sup>

प्रगतिशील कविता ने यह नाद-व्यंजना दो रूपों में अभिन की। एक तो, शब्दों और अक्षरों के विशिष्ट ध्वन्यात्मक ध्वन द्वारा शब्दों को मूर्त करने और दूसरे, ध्वनि के साथ मायाओं और स्वर-प्रवाह की गति द्वारा क्रियात्मक रूपों को उनके पूरे रूपन और स्वरूपन के साथ अभिन करने। पहले प्रकार के विषयों को हम पूर्वोक्त दोनों कविताओं में देख सकते हैं। निराला के दो बिग्रो ने हम दोनों लक्ष्यों को और भी स्पष्ट कर सकते हैं :

१. “अन्धधाम रवि, जल छन-छन छवि,  
राग्य बिहर बवि, जीवन उमन,”<sup>४</sup>

२. “श्याम मन, भर बैठा दीहन,  
नय मदन, द्विज बभे रत मन।

१. ‘घूर के घान’, पृ० ८६।

२. ‘जुन मही, रग झोलने है’, पृ० १४६।

३. ‘गदी कविता : गीतार्त और सम्भवाना’, पृ० २३।

४. ‘दीरिजा’, पृ० ६८।

गुरु हथौड़ा हाथ,  
करती बार-बार प्रहार—

सामने तरुमालिका अट्टालिका प्राकार ।”<sup>१</sup>

दोनों चित्रों में ध्वनि और मात्राओं के प्रभाव से वस्तु और क्रिया के बिम्ब निर्मित हुए हैं। ‘अस्ताचन रवि’ में सूर्य के उगने, ऊपर उठने और डूबने की क्रियाओं के संकेत विद्यमान हैं— ‘स्ता’ में जो उठान है वह ‘चल रवि’ में उतर कर नीचे जाने की ध्वनि के साथ टूटना है। ‘जल छल-छल’ में मात्राएँ नहीं हैं, ‘छवि’ में सघु मात्रा है। इसमें जन की गति मूर्त होती है। दूसरी पंक्तियाँ भी अपनी ध्वनि से ‘विश्व कवि’ की स्थिति और आन्तरिक भावों को व्यक्त करती हैं। इसी प्रकार दूसरे चित्र में ‘भर बंधा गोवन’ की नाद-व्यंजना तो स्पष्ट ही है, ‘नत नयन’, ‘प्रिय कर्म रत मन’ की ध्वनि मजदूरों की अन्तर्वाह्य स्थिति को चित्रित करती है। अगली पंक्ति में अवानर ‘गुरु हथौड़ा हाथ’ की सघोष ध्वनियों और ‘बार-बार प्रहार’ में सघु-दीर्घ मात्राओं के क्रमिक संयोजन द्वारा यम की गरिमा और क्रिया की क्रमशः ध्वनित किया गया है। अगली पंक्ति में ‘तरुमालिका अट्टालिका’ को उठा कर ‘प्राकार’ में उठे और गगनचुम्बी बना दिया गया है।

दृग्प्राप्तक स्वर और श्रव्यप्राप्तक प्रवाह द्वारा केदारनाथ अग्रवाल ने ‘वसन्ती हवा’ ।<sup>२</sup> और शिवमगन सिंह ‘गुमन’ ने ‘मजदूरों’<sup>३</sup> के जो मिला उपस्थित किये हैं उनमें भी पर्याप्त कव्यात्मक सामर्थ्य का पता चलता है। शब्दों से अधिक शब्द की ध्वनि और गति से निर्मित इन चित्रों के कव्यात्मक मूल्य की श्रेष्ठता की कसौटी यह है कि शब्द की ध्वनि और उनमें भन में बजने वाले चित्र के बीच कम-से-कम दूरी हो। इस लक्ष्य को पाकर ही कवि संगीत, ध्वनि, नाद के संयोजन से अपेक्षित भावात्मक प्रभाव निर्मित करता है।

स्पर्श बिम्ब

अपेक्षातः स्पृश प्रतीत होने वाले स्पर्श-बीज द्वारा भी कुशल कवि वस्तु की संवेदना में प्रवेश करता है। ‘बादल को छिरो देखा है’ कविता में नागार्जुन मिथिला की भूमि, संस्कृति, लोक-मान्यताओं आदि के साथ पौराणिक अनुभवों को बाँध कर

१. ‘अनामिका’ पृ० ८१।

२. ‘कृप नहीं, रंग बोलते हैं’, पृ० २०।

३. ‘प्रनय-गुमन’, पृ० १२।

त्रिप्त संक्षिप्त चित्र की गृष्टि करते हैं उसमें स्वयं का यह सूक्ष्म संवेदन कवि के निष्पुष्ट इन्द्रियबोध को ही सूचित करता है :

“नम निदाग बाम-नस्तूरी-भृगुछानों पर पत्थी मारे  
मदिरारण आँखों वाले उन उन्मद बिन्नर-बिन्नरियों की  
मृदुल मनोरम उँगलियों की बंधी पर फिरते देखा है।”<sup>१</sup>

इसी प्रकार, जब ‘बहुत दिनों के बाद’ नागार्जुन “अपनी गँवई पगइन्ही की पगदनबनी घूम” छूते हैं<sup>२</sup> तो अपूर्व मादक मुख का अनुभव करते हैं।

अन्य इन्द्रियबोधों की भाँति स्वयं-बोध भी भावचित्र की संवेदना की गति में होने पर ही प्रागाणिक बनता है। मुक्तिबोध में आत्मदस्तता और सामाजिक-वेतना के साथ त्रिप्त तरह अग्रकार और प्रकाश के विम्ब मौजूद हैं उसी तरह टण्डे और गरम के भी :

“भाता है अबस्मात् बोनठार रास्ता  
सम्बा व थोडा व स्पाट व टण्डा”<sup>३</sup>

निमक की पापाग मुक्ति न स्वाह है न टण्डी। उगमे किरणीले नीले इनेबट्टीन गिरते हैं तो नागिका में ने ‘खाल-खाल गरमीला रक्त टरबता’<sup>४</sup> है। दाँधी जी हाथ दिया गया मिश्रु रोता है तो ‘गरम-गरम अथु टरबते है’<sup>५</sup> अग्रकार के साथ टण्डेन का बोध और उसे तोड़ने के सबेते में गरमाहट के विम्ब—यह मुक्तिबोध की बसा का वैशिष्ट्य है।

प्रगतिशील कविता ने स्वयं के साथ जानन्द और कष्ट व्यंजक अनुभवों को व्यक्त करने में अद्भुत कौशल का परिचय दिया है। बेदारनाय सिंह गये गांव से पूछते हैं, “स्वयं हाथों का / या सदैव पानी-भी छुन्नन निर्गम / नाभोने / क्या नाभोने।”<sup>६</sup> त्रिवेण की ‘ममय यात्रा’ में दाँधी पश्चिमाई और कुहरा और बड़ा

१. ‘स्नाग्बरा’, पृ० २७६।

२. ‘बविता कुञ्ज’, पृ० १२७।

३. ‘बदि का मूट टेंडा है’, पृ० २८५।

४. उन्मृ३३, पृ० २८६।

५. उन्मृ३३, पृ० २८०।

६. ‘दीगारा गणक’, पृ० १६०।

तो 'सर्दी नाघूनो में चुभने लगी' ।<sup>१</sup> इसी प्रकार, 'दूब' में शमशेर दूब, मधमल और घूप को छूते हैं :

"मोटी, धुली लान की दूब,

साफ मधमल की कालीन ।

ठण्ठी धुली मुनहरी दूब ।"<sup>२</sup>

और मुक्तिबोध शासन के आतंक को कम्पन में अनुभव करते हैं :

"इतने में आसमान कांपा व धार्य-धार्य

बन्दूक घड़ाका..."<sup>३</sup>

केदारनाथ अग्रवाल खानक को जब ताल में कंकड़ फेंकते देखते हैं तो अनु करते हैं कि उसने 'ताल को नहीं अनन्त काल को कंपा दिया ।'<sup>४</sup>

अपने जिसम की धिरकन से लेकर आकाश और अनन्त यान तक के स्पन्द को महसूस करने वाली कविता के लिए यह स्वाभाविक है कि प्रेमिका के हा और होठों की नर्म गरमाहट के साथ-साथ कालर पकड़ कर गला दबाते पूर्व्व हार्यों का दबाव और गाल पर पड़ते चाटो और पीठ पर बरसते कोड़ों का दर्द । व्यक्न करे । प्रगतिशील कविता ने 'स्पर्श' के जितने नानारूपी विम्व दिये हैं उन उसके स्वस्थ इन्द्रिय संवेदन; विराट् जनाधार और विपुल भावराशि का ही अनुम सगता है ।

### संश्लिष्ट और प्रत्ययारमक विम्व

पंच-संवेदनारमक इन्द्रियबोधो की सूक्ष्मता को पकड़ने और अपने भाव-सान्द में उनका अनुकूलतम उपयोग करने के भाते ही प्रगतिशील कविता संश्लिष्ट वि मोचना करने में सफल हुई है । इन संश्लिष्ट चित्रों में उसने भाव-सान्दमों के सा प्रत्यमो वा अथधारणार्थों को बड़ी सूबी से बुना है । इन प्रकार के चित्र मुख्य यानावरण-निर्माण और प्रतीकारमक संवेतों के लिए उपयोग में आये हैं ।

१. 'बादेयी', पृ० १०३ ।

२. 'हुट कविताएँ', पृ० २८ ।

३. 'पीठ का मुँह टेढ़ा है', पृ० २८७ ।

४. 'पूत नारी, रग ओलने है', पृ० ४१ ।

नेमिचन्द्र जैन का एक भाव-चित्र देगे : 'पंचमही की एक शाम'—

"जब अर्धहीन पंचमता से उत्तेजित मन/धक जाता है/लम्बी  
उदास छायाओं में डेक जाता है / हो जाता है पीका-पीसा/  
जैसे गूरज के उगने के पहले आसमान ।"<sup>१</sup>

एक मनःस्थिति के लिए दो चित्र हैं। पहले में है अर्धहीन पंचमता के बाद की गहन और धके मन की डेकती छायाओं का सम्प्राप्ति होना। और दूसरे में पीकापन गूरज के उगने में पूर्व के आकाश-गा आसमान होता है। पहला चित्र मन की पीड़ा को जितना घनीभूत करता है दूसरा चित्र शाम के साथ अमलग होने के नाने उभे उठना ही क्षीण कर देता है। भाव के साथ देश-काल के मन्दर्भ को भी ध्यान में रखकर चित्र देने समय यह कहना-बिनाम नहीं आता।

सामान्यतः प्रगतिशील कविता में काव्यनिक उद्गार की ऐसी अंगगतियी कम ही है। कारण यह है कि प्रत्येक कवि की रचना का अपना एक अन्तःमगार है जिसमें बाह्य जगत् के रस-गन्ध-रसनि आदि मिल कर विकासशील तन्मिष्ट चित्र बनाते हैं। अवधारणात्मक प्रारंभों का अध्ययन इन तन्मिष्ट भाव-चित्रों में अलग करके नहीं किया जा सकता। निराला और मुक्तिबोध के रचना-मगार का संक्षिप्त विवेचन इस विषय पर पर्याप्त प्रकाश डाल सकता है।

निराला की रंग और गन्ध के चित्रों में गन्ध का बोध ही अधिक भाता रहा है। रंगों में भी चटक लाल-हर-नीले का आकर्षण है, बिम्बु नीला रंग ही उन्हें सर्वाधिक प्रिय है। उभे यह गुण और दुःख दोनों स्थितियों का स्पष्टक बनाते हैं। डॉ० राम-विनायक शर्मा के अनुसार हमका कारण है नीले रंग की अग्रधार में निबटना। निराला के बाध्य-विधान में अग्रधार के जितने महत्त्व और महत्त्व प्रिय है, प्रकाश के उगने नहीं है।<sup>२</sup> यही बात गन्ध-बोध के बारे में भी लागू होगी है। निराला जैसे उनके सर्वप्रिय फूल राग में ही घिसते हैं। अंधेरे में बस्तुओं को रस और रस में अधिक गन्ध और रसि में पहचाना जाता है।

मुक्तिबोध के रचना-मगार में अधिवास विद्या-ध्यासार का मूल वेग हो अग्रधार है, लेकिन वही अग्रधार और प्रकाश का अनवरत संपर्क बना है, अग्र-धार में प्रकाश की विरपी के चटक रंग उभरने हैं। मुक्तिबोध में रसि और रस के

१. 'दृष्टान्त', पृ० २७।

२. 'निराला की साहित्य मजहब', पृष्ठ-२, पृ० २१२-१९।

बिम्ब अधिक है, निराला में गन्ध और स्पर्श के । निराला के दोनों बोध अन्धकार से सम्बद्ध हैं तथा मुक्तिबोध का ध्वनि-बोध अन्धकार से और रंग-बोध प्रकाश से सम्बद्ध है । निराला के यहाँ भी ध्वनि-बोध अँधेरे से ही सम्बद्ध है । रावण का छल-छल अट्टहास अँधेरे की ध्वनि है । मुक्तिबोध के यहाँ भी अँधेरे में ध्वनियों के बुलबुले उभरते हैं ।

निराला के यहाँ सांस्कृतिक सूर्य के अस्त होने पर 'तमस्तुर्पं दिङ्मण्डल'<sup>१</sup> का जितना गहन प्रभाव है उतना 'श्वेत पटन'<sup>२</sup> खुलने का नहीं है । धूप और प्रकाश के बिम्ब भी कोमलता से अधिक सम्बद्ध हैं :

१. "आम मन पावन हुआ है, जेठ में सावन हुआ है ।"<sup>३</sup>

२. "पाव है बिघस की प्रथम धूप/यो पड़ी हुई तुम पर अनूप ।"<sup>४</sup>

जहाँ धूप तेज है वही 'क्षुमागती हुई लू' और 'रई ज्यों जलती हुई धू'<sup>५</sup> अधिक है । यही-यही तो "हे निरी पैनी छुरी रवि की छटा ।"

लेकिन मुक्तिबोध के यहाँ जितना अन्धकार का आतंक है उतना ही रंगों का उत्थान भी । अँधियारे पीपल के पहरे में हवाओं की निस्संग सहरों में काँपती हुई मुत्ती की दूर-दूर अलग-अलग आवाज मियारों की ध्वनि से टकराती है । वातावरण का एक पहलू यह है जो अन्धकार से सम्बद्ध है और पशुओं की अलग-अलग ध्वनि, किसी के रोने की पनबी आवाज, अँधेरे के बुलबुले, पदघाप, दरवाजे की साँस और दूर किसी बँध की क्रमागत ज्ञान धुन की उदास ध्वनि-तरंगों और दीर्घ लहरियों द्वारा भूर्ण होता है । दूसरा पहलू है जहाँ इस अन्धकार को तोड़ने वाला प्रकाश दिखाई देना है और यह पक्ष भूर्ण होता है गिला-झार खुलने पर लाल-लाल मगान, हरे-हरे पेड़ आदि स्थिति में अन्धकार छाया रहता है, विवेक की स्थिति में यह टूटता है और पौड़ी तानाशाही की नग्न वास्तविकताएँ दिखाई देनी हैं । अँधेरे में भी रोजनी की कँची छटरटाहट है यह प्रकट होना है, यह भी दृष्ट्य है : कहीं दियामलाई की रोजनी में सैनिक के 'साबे के चेहरे की ऐंड

१. 'सुरमीदास', पृ० ११ ।

२. उपेक्षा, पृ० ६१ ।

३. 'भाराघना' पृ० १० ।

४. 'बनामिदा' पृ० १२६ ।

५. उपेक्षा, पृ० ८१-८२ ।

शायकती' है<sup>१</sup> तो वही 'तदुत्तरंगीय प्रतिमयता'<sup>२</sup> है; वही बन्दूक दगने पर मकानों के ऊपर गेरभा प्रवाश छा जाता है<sup>३</sup> और वही 'पीठानीक प्रसार में बात गल रहा है'<sup>४</sup> यही नहीं हृदय की 'बिजली के शटके' देने वाले खतानीक स्नात पुरष के "चेहरे पर चित्तों हैं मुहों/गालों पर घट्टानी धमक पठार की / आँधों में किरणिली शान्ति की सहरे" है"<sup>५</sup>

अग्रकार में प्रकाश की ओर बढ़ने वाले मुक्तिबोध के बिम्ब उनके काव्य की दिशावाचक गति का मोहन देने हैं। इसीलिए निराकार घण्टाघर में जयघार का गहर चक्रवा है तो हृदय घटवना है। यह अन्तिम मन्त्र से पूर्व की घटवना है। इनके बाद क्रांति का चित्र है। क्रांति के स्वप्न में हरिणों से अधिक चित्र हैं क्योंकि मुक्तिबोध श्रित क्रांति का स्वप्न देखते हैं यह प्रवाशगामी है।

निराता और मुक्तिबोध के इन्द्रियबोध और काव्य-संरचना में यह जो फर्क है, निराता का अग्रकार के प्रति और मुक्तिबोध का गहनतम अग्रकार में संघर्षगत प्रवाश के प्रति जो तीव्र आकर्षण है, वह इन दो कवियों के युग-माल्य और इन युग-माल्य के कारण घटित भिन्न विश्व-बोध के अन्तर की स्पष्ट करता है। इन अन्तर का दोनों के गूजन में निहित अग्रधारणात्मक वस्तु से घटन गहरा सम्बन्ध है।

ऐसी बात नहीं है कि सर्वप्रथम ये अग्रधारणाएँ इनमें अद्वितीय रूप में अन्तर्ध्यात हैं। वही-वही एक गहर-विषय प्रत्यक्षतात्मक वस्तु के बाह्य बने हैं। उदाहरणार्थ, मागार्जुन हमारी नास्तिक अस्मिता के विरुद्ध मातागुदादी प्रस्तावना की गोरी धमकी वालों के 'बाइबिल घटिने' के विषय द्वारा व्यक्त करते हैं और समरेर विश्व के मुक्तिवादी जनमल की आकांक्षाओं की 'मास्की का मास तारा' और 'ममरीका का निबर्टी स्टैंड' के प्रतीक में घूर्णन करते हैं। वही-वही श्रीमों में कार्य-कारण सम्बन्ध निर्दिष्ट करके प्रायों की व्याख्या की गयी है। नरेश जगों की वृत्तवृत्त विलीनी है —

"वही राज है पचास्य का, वही नहीं है बेचारी,  
वही न दाढ़ी-बोटी लहनी, वही नहीं मातृकारी।"<sup>६</sup>

१. 'बाइ का भूँट देहा है', पृ० २८४।

२. उज्ज्वल, पृ० ३०१।

३. उज्ज्वल, पृ० २८१।

४. उज्ज्वल, पृ० २९८।

५. उज्ज्वल, पृ० २९२।

६. 'हंग', अग्रज, १९४२।

पंचायत राज, दाढ़ी-चोटी, साहूकारी प्रत्ययात्मक विम्ब हैं। चीजों के कार्य-कारण सम्बन्ध पंक्ति-पंक्ति में व्यक्त हुए हैं—जिस तरह पंचायत राज में बेकारी नहीं होती उसी तरह साहूकारी न रहने पर दाढ़ी-चोटी का झगडा नहीं होता।

यथार्थ का गहन और व्यापक पर्यवेक्षण करने तथा वास्तविकता के मर्म की आन्तरिक पहचान होने के नाते प्रगतिशील कवियों ने जिस चिन्तात्मकता का परिचय दिया है वह अन्ततः एक नैतिक दृष्टि के रूप में काव्य-कर्म का अंग बन गया है। वास्तविकता के विम्बों या चित्रों की जितनी मूढम पकड़ है, उनके सन्दर्भों और स्पन्दनों की जितनी परख है उन्हीं के अनुरूप उनके उपयोग में उतनी जीवन्तता और समग्रता है। यह समग्रता और जीवन्तता अनेकरूपता में व्यक्त हुई है। निराशा ने जीवन-स्थितिओं की विविधता के अनुरूप अपने विम्बों की रचना की; मुक्तियोग्य मूलतः वातावरण-निर्माण के लिए विम्ब-योजना करते हैं; केदारनाथ अग्रवाल और नागार्जुन जीवन के रूप-रस-गन्ध में निष्कुण्ठ उन्मुखता के साथ झूठे के लिए विम्बों का उपयोग करते हैं; शमशेर विम्ब-रचना करते हैं एक भावचित्र—एक इम्प्रेसन देने के लिए; केदारनाथ सिंह के विम्ब वस्तु के भावात्मक प्रभाव और पारित्रिक वैशिष्ट्य की उद्घाटित करते हैं।

वस्तुतः कोई भी कवि अपने संवेदनात्मक ज्ञान की संवेदनात्मक उद्देश्य से सम्पन्न शिथिल बिना सृजन नहीं करता। इसलिए किसी भी साहित्य का दुरुपयोग और उसकी कदना का जनाधार उनके रूपगत प्रयोगों की बढ़त गहराई से प्रभावित करता है। प्रगतिशील कविता में प्रकृति, समाज और मनुष्य के सभी पहलुओं की यथागम्भव सभी कोणों से देखने और प्रस्तुत करने का प्रयत्न है। इसमें उनकी विषय-गाम्भी, वस्तु और संवेदना में जो व्यापकता आयी है उसे हम उनके विम्बों और चित्रों द्वारा भी देख सकते हैं।

प्रगतिशील कविता का ध्यान कर्मात्मक चमत्कार उत्पन्न करने की दिशा में कभी नहीं रहा। उसमें यह विवेक आद्योपाद्य विद्यमान है कि विम्ब, वस्तुतः अनेक शिथिल भावचित्र, कवि और पाठक के रसने के समुद्र हैं इसलिए उनका अवधारणात्मक वस्तु से गहरा सम्बन्ध है। वे, अनिवार्यतः, निजी नहीं हो सकते। इसीलिए प्रगतिशील कविता के विम्ब प्रतीक-मुक्त न होकर भावचित्र बनने की दिशा में उन्मुख हैं। हम भावात्मक वस्तु और चित्रात्मक रूप-विधान के कारण प्रगतिशील कविता जीवन्त कर्मात्मक भाषा की सुरक्षा और विम्बवाद-प्रतीकवाद आदि में संशय, दोनों एक साथ कर सकती।

## व्यंग्य की संरचना

जिन ऐतिहासिक दशकों में साहित्य के क्षेत्र में व्यंग्य की प्रचुर पैदावार की जन्म दिया और छायावाद का अन्त करके वास्तविकता के प्रत्यक्ष साक्षात्कार को साहित्य में प्रतिष्ठित किया, उनका यह स्वाभाविक सपना था कि व्यंग्य के उद्भव परम्परा की अभिव्यक्ति के लिए नये रूपों की तलाश की जाय। व्यंग्य व्यंग्य के दशकों में उत्पन्न एक ऐसा ही माध्यम है। 'आधुनिक हिन्दी कविता में व्यंग्य' की आवश्यकता पर विचार करते हुए बेदारनाथ अद्वैत ने लिखा था कि २०वीं सदी के जीवन में दिखायी देने वाली विरोधात्मक प्रक्रियाएँ, परिवर्तन, विपत्तियाँ और स्थायी द्वन्द्व तथा विश्व की सति की देखनें हुए भविष्य के प्रति कुतूहलपूर्ण भावना—“हम सदी की यही मूल भावनाएँ, जीवन की प्रक्रियाओं के रूप में व्यंग्य की सृष्टि करती हैं।”<sup>१</sup> मार्ग जीवन इनके सके व्यंग्य में परिणत हो रहा है कि साहित्य में उनका प्रवेश एक ऐतिहासिक अनिवार्यता बन गया है।

मुद्रगिट व्यंग्यकार हरिश्चन्द्र परमाई ने प्रमुख पंक्तियों के लेखक के नाम एक सँवर्ण में कहा था : “व्यंग्य जीवन की विमर्शिता, अनुसन्धानता, अनात्मकता, पापक, दुःख, अन्धकार आदि का अभिव्यक्ति करता है और हम अन्धकार के लिए इसे सहने जाना पड़ता है।” तब “यह जीवन में सहने जाना है और अन्ध-साक्षात्कार, आत्मगोपनीयता और आत्मगोपन के लिए प्रेरित करता है।”<sup>२</sup>

हम प्रचार व्यंग्य एक रूप से सभी पर चोट करता है। एक ही मोड़ें विपत्ति पर या व्यक्ति पर। दूसरा स्तर सहने स्तर का अतिव्यक्तिमत् है। व्यंग्य में

१. 'हम', मद्रास, १९४१।

२. 'अनुराग', ७ मार्च, १९७१।

मर्महित होकर व्यक्ति अपने भीतर और बाहर व्याप्त पाखण्ड और अन्याय के रहस्यों को जानने की, उनके निदान और उपचार की दिशा में प्रवृत्त होता है। यही सच्चे व्यंग्य की पहचान है। व्यंग्य का भुल अहंकार में नहीं, वदना में है; उसकी मार दुश्मन के चाबुक की नहीं, दोस्त के फटकार की होती है। जरूरत पड़ने पर व्यंग्य चाबुक भी लगाता है; लेकिन अपमानित करने के ध्येय से नहीं, मानवीय करुणा और आत्मचेतना जगाने के ध्येय से। कहने की जरूरत नहीं कि अपनी दृढ़ जटिल संरचना के कारण "व्यंग्य अभिजात-वर्ग और परम्परागत जीवन-मूल्यों के लिए एक चुनौती होता है।"<sup>१</sup>

अपने विश्वबोध और अपनी दायित्व चेतना के नाते प्रगतिशील कविता आरम्भ से ही जीवन की विसंगति, असन्तुलन, पाखण्ड, अन्याय के उन्मूलन का संकल्प लेकर आयी। सांस्कृतिक स्तर पर जनता परम्परागत जीवन-मूल्यों और मिथ्या चेतना में फँसी हुई है। इस जटिल स्थिति में यह स्वाभाविक था कि प्रगतिशील कविता के व्यंग्यों में अनेक स्तर और रूप दिखमान हों।

सामाजिक जीवन के जटिल अन्तर्विरोधों और सज्जग्य बौद्धिक तनावों को चुटोते दग से व्यक्त करने के लिए व्यंग्य की यह अनिवार्य मांग है कि रचनाकार उसके शिल्प में तटस्थ रहे, अपने आवेश को मंथन रखे और स्थितियों के वैरीयस से अर्थ व्यजित करे। कलात्मक तटस्थता ही व्यंग्य की क्षति का आधार है। उल्लेखनीय है कि प्रगतिशील कविता ने जीवन की विसंगतियों के उत्पादन में जितनी सफलता व्यंग्य-चित्रों में प्राप्त की है उतनी इतिवृत्तात्मक विवरणों वाली भाषाविशेषण कविताओं में नहीं।

अन्तर्वेस्तु में कवि की गहरी सम्पुर्ण और चिन्तन में पूर्ण तटस्थता की कठिन साधना के बाद ही बेदारनाय अप्रवास 'गौरव के महाजन' को "गौरव का मोबर गणेश"<sup>२</sup> कह कर भी बमारमक प्रभाव अजित कर पाते हैं। इस उगमा में जो शिष्टाद का भाव है वह "सामान के दस्तन दोष के मस्त महाजन" से जुड़ कर गम्भीर सामाजिक व्यंग्य में परिणत हो जाता है।

निरामा ने जहाँ भी किसी तरह के पाखण्ड के दस्तन बिये वही व्यंग्य का ही प्रहार किया। मकनों द्वारा भिक्षुक की बदनाम पुकार को अनुमुना करके धन्दों को

१. 'जनदुर्ग', ७ मार्च, १९७६।

२. 'पूज मरी, रंग खोपते हैं', पृ० ८२।

पूरे विनाश का ध्वंस बहुत जाना-माना हुआ है। 'हिन्दी के मुमनों के प्रति' भी तिलमिला देने वाला ध्वंस है :

“ईर्ष्या कुछ नहीं मुझे, यद्यपि  
मैं ही वसन्त का अद्भुत,  
आह्वान समाज में ज्यों अद्भुत  
मैं रहा आज यदि पार्श्वच्छवि।”<sup>१</sup>

‘श्रीगुरु डटकर बोला’ का ध्वंस अनेक दृष्टियों से महत्वपूर्ण है। गांधीवादी काँग्रेसमैन (भाई जी) विमान गमा के मोमो को समझाता है कि ‘देशभक्ति और निर्विरोध शक्ति’ से स्वदेश आयेगा जिममें ‘जमींदार, साहूकार अपने कहलाएँगे।’<sup>२</sup> जब यह ‘बपार’ चल रही थी सभी बान्टेवम को साथ लेकर जमींदार का गौदरत आया और दोनों बगूक से गोमो खमाने लगा। श्रीगुरु यह ‘बैच’ समझाता है कि विमान-गमा के सदस्यो पर भाई जी के मददगार जमींदार ने गोमो खमवाई है।

ध्वंस क्या है ? विमान और जमींदार के हितों में इनका विरोध है फिर भी गांधीवादी कहता है कि वे अपने हैं। व्यवहार और गिड़गान में बस और बचन में इनकी बड़ी छान है कि उमे पाटना सम्भव नहीं है। श्रीगुरु की निरवर्णायक टिप्पणी से यह ध्वंस क्षीण होने को जगह और तीव्र हो जाता है। निकल हमतिग नहीं कि यह गांधीवादी काँग्रेसमैन के राजनीतिक नेतृत्व में जमींदार-साहूकार-भुविम के मंडबोद के चरित्रे गरबारी तल के चरित्र को बेनबाध करता है, बल्कि हमतिग भी कि ध्वंस बस्तुनः बकिता की बस्तु में अग्नितिग है। जिम बस्तुस्थिति को निगला लेते हैं वह है समाज और राजनीति में ध्वान्त उद्गम और विमदति। विमान के अनुभव और ‘भाई जी’ के उपदेश की विरोधी विदितियों द्वारा यह ध्वंस ज्वालिम होता है। हमतिग श्रीगुरु की निरवर्णायक टिप्पणी इस ध्वंस को जिलाबाधकता प्रदान करती है।

हमने यह प्रमानित होता है कि ध्वंस एक ही साथ ध्वंस भी है और बरफा भी ; यह स्थितियों की बिहम्बना का उद्घाटन भी करना है और इनके बिहम्ब की दिशा का तबेज भी देना है। बकिता में ध्वंस बरफ में ज्वालिम होकर ही जिलाबाधक करना से सम्पन्न होता है, अन्धका मोटा हाथ बनकर यह जाता है।

१. ‘बनामिका’, पृ० ११८।

२. ‘नये बने’, पृ० ११।

इस दृष्टि से जिन प्रगतिशील कवियों ने सशक्त व्यंग्य दिये हैं उनमें निराला के अतिरिक्त केदारनाथ अग्रवाल, नागार्जुन और रामविलास शर्मा अग्रणी हैं। रामविलास और नागार्जुन के व्यंग्य अपेक्षाकृत प्रत्यक्ष हैं और केदार के व्यंग्य जटिल। रामविलास शर्मा यथार्थ के सम्बन्धों और टकरावों को प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति देते हैं इसलिए उनका सहजा भी व्यंग्यात्मक होता है। 'अगिया बंतास', 'निरजन', आदि नामों से लिखे उनके राजनीतिक व्यंग्यों से लेकर 'सत्य शिवं सुन्दरम्' जैसी सुप्रसिद्ध कविता तक यह तथ्य अबाध रूप से देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'तुम और मैं' कविता को लें जिसमें किसान-मजदूर प्रजा पार्टी और सोशलिस्ट पार्टी की नेताशाही पर व्यंग्य है :

"तुम सरपाम्रह के योग, मैं सुखद वगं सहयोग ।  
तुम समझोते की चाह और मैं उसका मधुर सुयोग  
तुम शान्ति विरोधी थीर, मैं क्रान्ति-विरोध अधीर  
तुम गांधी जी के धनुष और मैं बिड़ला जी का तीर।"<sup>१</sup>

नागार्जुन के व्यंग्य में सामान्यतः उपहास-वृत्ति अधिक है। 'मैया, सन्दन ही पसन्द है आजादी की मोता को'<sup>२</sup> से लेकर 'बापू के भी ताऊ निकले तीनो बन्दर बापू के। सरस गूत्र उसझाऊ निकले तीनो बन्दर बापू के।'<sup>३</sup> तक में उनकी परिहास वृत्ति ही व्यंग्य में सटस्पता और सीधापन लाती है।

कही-कही उनके व्यंग्य का स्वर विस्तृत बदल जाता है। हास-वृत्ति कम हो जाती है और स्नेहाश्रुत करुणा ही यत्रोक्ति बन जाती है। 'शासन की बन्दूक' के दोहे इसका आदर्श उदाहरण हैं :-

"छड़ी हो गयी चाप कर कंकालों की हूक ।  
नम्र में विपुल विराट्-सी शासन की बन्दूक।"<sup>४</sup>

भूति-विधान का जो कीमल है वही व्यंग्य का प्राण है। कंकालों की हूक को औरवर शासन की 'विपुल-विराट्' बन्दूक छड़ी हो गयी है। दमन के इस 'विपुल-

१. 'जनपुग' ('अगिया बंतास'), ७ मितम्बर, १९५२।

२. 'हम', जून, १९४६, पृ० ४६२।

३. 'प्रगतिशील कविता के मौल के परपर', पृ० २८।

४. 'निरजन', मार्च-अप्रैल, १९७१, पृ० ३।

विराट् रूप के आगे खेपी हुई कंकालों की हक क्या परिस्थिति ने ध्वंश को उत्पाटित करने के लिए पर्याप्त नहीं है ? यह करना ही उन्हें एक ओर 'दुष्टरन छा' जैसे बेबग प्रोपी मास्टर के प्रति महानुभूतिपूर्ण ध्वंश के लिए प्रेरित करती है और दूसरी ओर खुनावों को 'आगे दिन बहार के' समझने वाले गुणामदी अवतरवादी नेताओं का बेसोग उरहास करने के लिए भी । ये नेतामण मेवा करते हैं 'अद्यति नष्ट रजिनियो' की ओर कुरावों को मनाते हैं । दुष्टरन छा दोनों के बीच की स्थिति में है इसलिए नामाजुन उनकी बेबगी के प्रति महानुभूतिपूर्ण दण्ड अरनाते हैं और 'बेबग बच्चों को मिनट-मिनट में पाँच लगावे' लगा कर 'आदम के मधि' डालने की उनकी तकनीक का उपहास करते हैं । 'शासन की चन्द्रक' और 'दुष्टरन छा' ने ध्वंश 'प्रभु जी, तुम दीवक हम बाती' जैसे ध्वंशों में मिश्र कीटि के हैं । दुष्टरन की सीता जीवन की अभावपूर्ण स्थितियों में उत्पन्न है : धुन छाये गहनीर, धुनी छन, पटी भीन । हम स्थिति में मुक्ति का कोई रास्ता नहीं दीखता । हम अगहाय निरीहता के कारण यह बच्चों पर अपना गुस्सा निकालता है और आदम के विह्वल मधि गड़ता है । स्थितिग्रस्त सीता और आभ्यन्तर मनाब तथा व्यक्ति की निरीह अगहायता की भिद्यन में नामाजुन दुष्टरन पर ध्वंश नहीं करते, उन ध्वंश की थोट पड़ती है उसे हम स्थिति में पहुँचाने वाली श्रवस्था पर । अटिमता नामाजुन की संरचना में नहीं है, इसलिए उनके बचन का बेबाकवन बहुत बड़ा नहीं जान पड़ता । उनकी बग्या-रमबता का पता तक अमता है जब हम उनकी अमिम की उनकी बरतु के माध्यम में देखते हैं ।

ध्वंश में अटिम-मे-अटिम अगविरोधी स्थितियों की बहुत तीव्रता और निर्वैयर्थिक तटस्थता के साथ व्यक्त करने की क्षमता होती है । आधुनिक जीवन की बौद्धिक तनावों में अस्त बड़ा जाता है । हमका कारण सम्भवतः यही है कि आधुनिक जीवन में मनुष्य की बौद्धिक भूमिका बहुत बढ़ गयी है । जीवन-स्थितियों का तनाव ऐसा है कि :

“मेदिने-गा/असंकर हो गया है/ सदाई  
म कोई बचाव / म कोई गुताव ।”

हम बिह्वलता की स्थिति में अचारी हो गया है कि हम बग्याविहता के समूचे तनाव की सहाराई में पड़ें । ध्वंश रचना में तनाव की यह पकड़ बिना बहार की

इस दृष्टि से जिन प्रगतिशील कवियों ने सघनत ध्यंग्य दिये हैं उनमें निराला के अनिरिक्त बेदारनाथ अग्रवाल, नागार्जुन और रामबिलास शर्मा अग्रणी हैं। रामबिलास और नागार्जुन के ध्यंग्य अपेक्षाकृत प्रत्यक्ष हैं और बेदार के ध्यंग्य जटिल। रामबिलास शर्मा मधार्थ के सम्बन्धों और टकरावों को प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति देते हैं इसलिए उनका सहजा भी ध्यंग्यात्मक होता है। 'अगिमा बंताम', 'निरजन', आदि नामों से लिगे उनके राजनीतिक ध्यंग्यों से लेकर 'सत्यं शिवं सुन्दरम्' जैसी सुप्रसिद्ध कविता तक यह सध्य अवस्था रूप से देखा जा सकता है। उदाहरण के लिए 'तुम और मैं' कविता को सें जिनमें किसान-मजदूर प्रजा पार्टी और सोशलिस्ट पार्टी की नेतागाही पर ध्यंग्य है :

"तुम गरवाग्रह के योग, मैं सुखद वगं सहयोग ।  
तुम समझोते की चाह और मैं उसका मधुर गुयोग  
तुम शान्ति विरोधी घोर, मैं क्रान्ति-विरोध अधीर  
तुम गांधी जी के धनुष और मैं बिड़ता जी का तीर।"<sup>१</sup>

नागार्जुन के ध्यंग्य में सामान्यतः उपहास-युक्ति अधिक है। 'भैया, लग्न ही लगन है आजादी की सीमा को'<sup>२</sup> में लेकर 'बापू के भी ताऊ निक्के सीनो बन्दर बापू के। गरल गूत्र उसताऊ निक्के सीनो बन्दर बापू के।'<sup>३</sup> तक में उनकी परिहास युक्ति ही ध्यंग्य में लक्ष्यता और सीमापन पायी है।

कही-कही उनके ध्यंग्य का स्वर विस्तृत बदल जाता है। हास-युक्ति कम हो जाती है और स्नेहाकुम करना ही बहोक्ति बन जाती है। 'शासन की बन्दूक' के दोहे हमका आदर्श उदाहरण है :-

"छड़ी हो गयी पाँव कर कंबानों की हूक ।  
गम में बिनुम विराट्-गी शासन की बन्दूक।"<sup>४</sup>

सूनि-विधान का जो बीजम है वही ध्यंग्य का प्राण है। कंबानों की हूक की बजाय शासन की 'बिनुम-विराट्' बन्दूक छड़ी हो गयी है। दमन के दल 'बिनुम-

१. 'अनदुम' ('अगिमा बंताम'), ७ जनवरी, १९३२।
२. 'हय', अम, १९४८, पृ० ४६२।
३. 'प्रगतिशील कविता के बीज के दावर', पृ० २८।
४. 'निकेत', मार्च-अप्रैल, १९३१, पृ० ३।

विराट रूप के आगे खड़ी हुई कंकानों की हक बया परिस्थिति के ध्वंश की उद्घाटन करने के लिए पर्याप्त नहीं है ? यह करपा ही उन्हें एक ओर 'दुष्टरन झा' जैसे बेबग झोपी मास्टर के प्रति महानुभूतिपूर्ण ध्वंश के लिए प्रेरित करती है और दूसरी ओर पुनारों को 'आगे दिन बहार के' समयने वाले गुरुभामदी अवसरवादी नेताओं का बेसीम उद्वहान करने के लिए भी । ये नेतामण सेवा करते हैं 'जयति नय रजिनियों' की ओर करामो को मताते हैं । दुष्टरन झा दोनों के बीच की स्थिति में है हमलिए नागाजुन उमकी बेबगी के प्रति महानुभूतिपूर्ण दय भवनाते हैं और 'बेबस बच्चों' को मिनट-मिनट में पीप लगावे' लगा कर 'आदम के मचि' हातने की उनकी तकनीक का उद्वहान करते हैं । 'सागन की अन्दूक' और 'दुष्टरन झा' के ध्वंश 'प्रभु जी, तुम दीपक हम बानी' जैसे ध्वंशों में भिन्न कोटि के हैं । दुष्टरन की पीत जीवन की अभावपन्न स्थितियों में उत्पन्न है : पुन छाये गहनोर, खूनी छन, फटी भीम । हम स्थिति में मुक्ति का कोई रास्ता नहीं दीयता । हम अमहाय निरीहता के कारण यह बच्चों पर भटना गुस्सा निवासता है और आदम के विह्वल मचि गढ़ता है । स्थितिअन्य पीत और आध्यन्तर गनाव तथा व्यक्ति की निरीह अमहायता की भिद्यन से नागाजुन दुष्टरन पर ध्वंश नहीं करते; उम ध्वंश की खोट पड़ती है उमे हम स्थिति में पहुँचाने वाली व्यवस्था पर । अटिपता नागाजुन की संरचना में नहीं है, हमलिए उनके बचन का बेबाकबन बहुत बह नहीं जान पड़ता । उनकी कगा-रमकता का पता तब चलता है जब हम उनकी भगिम को उनकी वस्तु के माध्यम में देखते हैं ।

ध्वंश में अटिन-मे-अटिन अमविरोधी स्थितियों को बहुत तीव्रपन और निर्धमनिक तटस्थता के साथ ध्वस्त करने की लमगा होती है । आपुनिक जीवन की बौद्धिक तनावों में अत्य बहा जाना है । हमका कारण सम्भवतः यही है कि आपुनिक जीवन में मनुष्य की बौद्धिक भूमिका बहुत बड़ रही है । जीवन-स्थितियों का तनाव ऐसा है कि :

“मेडिदे-मा/धयंकर हो गया है/ यदार्थ

न कोई बचाव / न कोई गुताव ।”

हम बिहम्बना की स्थिति में अचरी हो गया है कि हम बाग्यविद्या के समूचे तनाव को सहलाई में पकड़ें । ध्वंश रचना में तनाव की यह पकड़ मान्य प्रकार की

होगी क्योंकि व्यंग्य में भावावेश के आस्फालन की जगह वस्तुस्थिति की विदम्बना का प्रयुक्ति होता है। बेदार में व्यंग्यपूर्ण स्थितियों और वस्तुगत द्वन्द्व से उत्पन्न मानसिक तनाव की गहरी पकड़ विद्यमान है। उनके व्यंग्य में बाह्य स्थितियों और मानसिक तनावों का ऐसा विनियोजन है कि कथ्य में स्वभावतः अटिक्ता आ जाती है :

“बढ़ गया है

जीने से ज्यादा न जीना

और आदमी है कि हँसना नहीं भूलता।”<sup>१</sup>

जीवन में व्याप्त विदम्बना सघन मानवीय बदला से सम्पुर्ण होकर इस कविता में व्यक्त हुई है। जिजीविषा मनुष्य में सर्वाधिक है; किन्तु वह जिन स्थितियों में जी रहा है उनमें उमका जीना न जीने के समान है। उसकी स्थिति उमकी क्षमताओं और मानवीय सम्भावनाओं की मोत का प्रतीक है और उमकी हुंमी इस स्थिति पर जिजीविषा का व्यंग्य। इस पुरे तनाव को बेदार ने जिनकी गहराई में पकड़ा है उसने ही कोशम में व्यक्त भी कर दिया है। कहने की जरूरत नहीं कि कारुणिक स्थितियों की गहरी समझ के अभाव में थोड़ा व्यंग्य की रचना सम्भव नहीं है।

प्रगतिशील कविता में व्यंग्य की जो अंतर्धारा विद्यमान हुई वह समार्षवादी तत्त्वों के विकास का परिणाम थी। उमकी इस नयी आधारभूमि का साभाविक परिणाम हुआ एक और परम्परागत साहित्य-मूल्यों में विच्छेद, अभिजात-गणतंत्रों की चुनौती और भावनाहीन वास्तविकता का परिचय। तथा दूसरी ओर, कुछ प्रगतिवादी जगत् व्यंग्य की प्रकटन: मजाकी मुद्रा का अपनाया जाया। सम्भवतः इसीलिए जीवन में व्याप्त “विगमन और विदम्बना” की अभिव्यक्ति के लिए अन्तर्धारा मदी व्यंग्य की तत्त्वों की क्रीडा-वृत्ति मान कर डॉ० नामवर सिंह उने “छायावादी-सम्मीक्षा” के मन्त्र के रूप में देखते हैं : “अवस्थात् एक हस्तो-गी वल बह बर सम्मीक्षा की झटके के साथ तोड़ने की प्रवृत्ति छायावादोत्तर काव्य के गति-काल की व्यापक प्रवृत्ति थी।”<sup>२</sup>

१. ‘मन का कविता’, पृ० ७३।

२. ‘कविता के नये प्रतिमान’, पृ० १६१।

ध्वज्य की भाव झीझा-वृत्ति मान कर अपने के नाते नामवर के लिए वह गम्भीरता छोड़ने वाली 'हृत्की बात' हो गयी और ध्वज्य छापवाट बात में 'हृत्की बात' कहने की प्रथा न थी इसलिए हृत्की छार छापवाट-विरोधी हो गयी । यह ठीक है कि नामवर ने रघुवीर सहाय आदि की जिन कविताओं को अपने इस प्रतिमान का आधार बनाया है उनमें "टोता हूँ । उ नहीं ट" के लेखवाट से गम्भीरता छोड़ने के लिए 'हृत्की बात' का अर्थ-व्यवहार होगा । किन्तु क्या कारण है कि जिसे नामवर 'हृत्की बात' कह कर निरासा की 'सरोज-स्मृति' और 'कुटुर-मुत्ता' तक से पुष्ट करने का भरीरय प्रयत्न करते हैं उनमें निहित ध्वज्य की अन्तर्धारा की देखा नहीं पाते ? क्या पुत्री-शोक के अवसर पर 'वे जो दमृता के-ने बछार/पद फटे दियाई के, उछार/ पाये के मुख ज्यों, दिने तैल/ चमरीछे के झूते मनेस/निबले, "/ ऐसे जिय तै गिरिजा बिवाह/ करने की मुलकी नहीं पाह ।' जैसे प्रसंग "गम्भीर भाव-भूमि में अगम्भीर प्रसंग सामा" भर है ? और क्या 'मार्ग जियं गुन्दरम्' जैसे रामविभास अर्थात् के ध्वज्य छापवाट-विरोधी अधिधान के अंग है ?

क्या कारण है कि जिसे झीझा-भाव और हृत्की बात कह कर नामवर छापवाट-विरोध का अर्थ बनाते हैं उनके प्रणेता स्वयं निरासा है जो छापवाट के शीर्षक कवि से ? नामवर के मूल्योक्त में अमंगलि यह है कि वे ध्वज्य के ऐतिहासिक सादरों की मजदूरी करके समते हैं । इसीलिए वह छापवाट के कलावादी (गम्भीरता-वादी ।) पक्ष की अनिश्चित करते हैं और यह स्वीकार करने से बचते हैं कि जिस ऐतिहासिक भुग-सन्धि में ध्वज्य का विकास हुआ वह रोमाण्टिसिज्म के टूटने और पदार्थवाद के उदय की भुग-सन्धि है । निरासा का अन्वित विराट् हमारे नहीं हो गया कि वे 'हृत्की बात' कहने की झीझा-वृत्ति से हमने अभिप्राय है कि पुत्री-शोक के अवसर पर भी उससे बच न गये । उनके ऐतिहासिक महत्त्व का कारण यह है कि वे रोमाण्टिक युग से लेकर पदार्थवादी युग में सञ्चलन तक के समूचे ऐतिहासिक दौर के शीर्षक प्रतिनिधि हैं । 'सरोज-स्मृति' में जो 'अगम्भीर प्रसंग' है वह वास्तव में ध्वज्यवादी अन्तर्धारा का ही प्रवृत्त है जिसे कविता की निजनिजा होने से बचा गया है । पदार्थवाद के बचाव का कारण है आत्मदया की भावना से मुक्त होना । निरासा में आत्मदया की भावना से मुक्त होकर कविता की अन्त में बच दिया है । हम मार्ग के सञ्चालन में उन्होंने पदार्थवादी तत्त्वज्ञान की - महत्त्व की सिद्धि

होगी क्योंकि ध्वंश में भावावेन के आस्फालन की जगह वस्तुस्थिति की विह्वलता का प्रकटीकरण होता है। केदार में ध्वंशपूर्ण स्थितियों और वस्तुगत द्वन्द्व में उत्तम मानसिक तनाव की गहरी पकड़ विद्यमान है। उनके ध्वंश में बाह्य स्थितियों और मानसिक तनावों का ऐसा विनियोजन है कि कथ्य में स्वभावतः जटिलता आ जाती है :

“बढ़ गया है

जीने से ज़ादा न जीना

और आदमी है कि हँसना नहीं भूलता।”<sup>१</sup>

जीवन में व्याप्त विह्वलता सघन भावबोध करणा से सम्पन्न होकर इन कविता में व्यक्त हुई है। जिजीविषा मनुष्य में सर्वाधिक है; किन्तु वह त्रि स्थितियों में जी रहा है उनमें उसका जीना न जीने के समान है। उसकी स्थिति उसकी क्षमताओं और भावबोध सम्भावनाओं की मौत का प्रतीक है और उसकी हँसी इस स्थिति पर जिजीविषा का ध्वंश। इस पूरे तनाव को केदार ने शिखरी गहराई में पकड़ा है उसने ही कोशम से व्यक्त भी कर दिया है। कहने की जरूरत नहीं कि कारणिक स्थितियों की गहरी समझ के अभाव में ध्वंश की रचना सम्भव नहीं है।

प्रगतिशील कविता में ध्वंश की जो अन्तर्धारा विकसित हुई वह दयाप्राप्ति तकनीक के विकास का परिणाम थी। उसकी इस नयी आधारभूमि का शास्त्र-विक परिणाम हुआ एक और परम्परागत साहित्य-मूल्यों से विच्छेद, अभिवादन-संस्कारों की पुनर्जी और भावनाहीन कास्त्रनिवृत्ता का परिणाम। तथा दूसरी ओर, कुछ प्रतिशिक्षा की जगह ध्वंश की प्रकटतः मजबूती मुद्रा का अपनाया जाना। सम्भवतः इंग्लिश जीवन में व्याप्त “विमर्श और विह्वलता” की अभिव्यक्ति के लिए अन्तर्धारा सदैव ध्वंश की तकनीक की झीझ-वृत्ति मान कर डॉ० नामवर सिंह उसे “छायावादी-गम्भीरता” के मजक के रूप में देखते हैं : “अकरमत् एव हारी-गी बग बह कर गम्भीरता को झटके के साथ तोड़ने की प्रवृत्ति छायावादोत्तर काव्य के मणिप्रकाश की व्यापक प्रवृत्ति थी।”<sup>२</sup>

१. ‘भाग का आईना’, पृ० ७३।

२. ‘कविता के नये प्रतिमान’, पृ० १९३।

व्यंग्य की भाव क्रीड़ा-वृत्ति मान कर चलने के भाते नामवर के लिए यह सम्भीरता छोड़ने वाली 'हस्की बात' हो गयी और धुवि छायावाद नाम में 'हस्की बात' कहने की प्रथा न थी इसलिए इसकी छार छायावाद-विरोधी हो गयी। यह ठीक है कि नामवर ने रघुवीर सहाय आदि की जिम बकिनाओ की अपने रंग प्रतिमान का आधार बनाया है उनमें "टोता हूँ। ड नहीं ट" के रोगवाद से सम्भीरता छोड़ने के लिए 'हस्की बात' का अर्थ-व्यवहार होया। किन्तु क्या कारण है कि जिमे नामवर 'हस्की बात' कह कर निराशा की 'सरोर-रमृति' और कुहुर-मुता' तक से पुष्ट करने का प्रतीक प्रदान करते हैं उनमें निहित व्यंग्य की मन्त्रार्था की देख नहीं पाते? क्या पुष्पी-शोक के अवसर पर 'दे जो दगुना के-ने बछार/वद फटे बियाई के, उछार/ पाये के मुग ज्यों, रिदे तेम/ धमरोछे के जूते गकेम/निबले, "/ ऐसे शिव से निरिजा बियाह/ बरने की दृष्टको नहीं पाह।' <sup>१</sup> जंगल प्रमल "सम्भीर भाव-भूमि में अमरम्भीर प्रमल लामा" भर है? और क्या 'मार्च' जिब गुन्दरम्' जंगल रामविमात जर्म के व्यंग्य छायावाद-विरोधी अभिधान के अंग है?

क्या कारण है कि जिमे क्रीड़ा-भाव और हस्की बात कह कर नामवर छायावाद-विरोध का अवसर बनाते हैं उनमें प्रमेता स्वयं निराशा है जो छायावाद के लोपस्थ बकि ये? नामवर के मूर्च्छाकल में अमंगलि यह है कि वे व्यंग्य के ऐतिहासिक मादमों की मन्त्रदाज करके चलते हैं। इसीलिए यह छायावाद के बलावादी (सम्भीरता-वादी)। दश की अनिरजित करते हैं और यह रवीबार करने से बनराते हैं कि जिम ऐतिहासिक मुग-मन्त्रि में व्यंग्य का विवाम हुआ यह रोमांटिसिज्म के दृढ़ने और मयार्थवाद के उदय की मुग-मन्त्रि है। निराशा का अतिरिक्त विराह हमनित नहीं हो गया कि वे 'हस्की बात' कहने की क्रीड़ा-वृत्ति में हमने अभिष्टा से कि पुष्पी-शोक के अवसर पर भी हमने बच न गये। उनके ऐतिहासिक महत्व का कारण यह है कि वे रोमांटिक मुग से लेकर मयार्थवादी मुग से सङ्गमन तक के मयार्थ ऐतिहासिक शीर के जीवन प्रतिनिधि हैं। 'सरोर-रमृति' में जो 'अमरम्भीर प्रमल' है वह मातृगः जग व्यापारमक अमरार्था का ही प्रवृत्त है जिमने बकिना की निजलिजा होने से क्या विधा है। मयार्थगः से बचाव का कारण है आत्मदया की भावना से मुक्त होना। निराशा में आत्मदया की भावना से मुक्त होकर बकिना की व्याप में करम दिया है। हम मार्च के मयार्थग में जगहोने मयार्थवादी लक्ष्यीय की - मयार्थग की सिद्धि

होगी क्योंकि व्यंग्य में भावावेश के आस्फालन की जगह वस्तुस्थिति की विडम्बना का प्रकटीकरण होता है। केदार में व्यंग्यपूर्ण स्थितियों, और वस्तुगत द्वन्द्व से उत्पन्न मानसिक तनाव की गहरी पकड़ विद्यमान है। उनके व्यंग्य में बाह्य स्थितियों और मानसिक तनावों का ऐसा विनियोजन है कि कव्य में स्वभावतः जटिलता आ जाती है :

“बढ़ गया है

जीने से ज्यादा न जीना

और आदमी है कि हँसना नहीं भूलता।”<sup>१</sup>

जीवन में व्याप्त विडम्बना सघन मानवीय करुणा से सम्पृक्त होकर इन कविता में व्यक्त हुई है। जिजीविषा मनुष्य में सर्वाधिक है ; किन्तु वह जिन स्थितियों में जी रहा है उनमें उसका जीना न जीने के समान है। उसकी स्थिति उसकी क्षमताओं और मानवीय सम्भावनाओं की मीत का प्रतीक है और उसकी हँसी इस स्थिति पर जिजीविषा का व्यंग्य। इस पूरे तनाव की केदार ने जितनी गहराई से पकड़ा है उतने ही कौशल से व्यक्त भी कर दिया है। कहने की जरूरत नहीं कि कादम्बिक स्थितियों की गहरी समझ के अभाव में श्रेष्ठ व्यंग्य की रचना सम्भव नहीं है।

प्रगतिशील कविता में व्यंग्य की जो अन्तर्धारा विकसित हुई वह यथार्थवादी तकनीक के विकास का परिणाम थी। उसकी इस नयी आधारभूमि का स्वाभाविक परिणाम हुआ एक ओर परम्परागत साहित्य-मूल्यों से विच्छेद, अभिजात-संस्कारों को चुनौती और भावनाहीन काल्पनिकता का परिणाम। तथा दूसरी ओर, क्रुद्ध प्रतिक्रिया की जगह व्यंग्य की प्रकटतः मजाकी मुद्रा का अपनाया जाना। सम्भवतः इसीलिए जीवन में व्याप्त “विसंगति और विडम्बना” की अभिव्यक्ति के लिए अपनायी गयी व्यंग्य की तकनीक को क्रीड़ा-वृत्ति मान कर डॉ० नामवर सिंह उसे “छायावादी-गम्भीरता” के भंजक के रूप में देखते हैं : “अकस्मात् एक हस्की-सी घात कह कर गम्भीरता को झटके के साथ तोड़ने की प्रवृत्ति छायावादोत्तर काव्य के सन्धिकाल की व्यापक प्रवृत्ति थी।”<sup>२</sup>

१. ‘आग का आईना’, पृ० ७३।

२. ‘कविता के नये प्रतिमान’, पृ० १६३।

व्यंग्य की मात्र क्रीड़ा-वृत्ति मान कर अपने के नाते नामवर के लिए यह सम्भीरता तोड़ने वाली 'हल्की बात' हो गयी और चूंकि छायावाद बात में 'हल्की बात' कहने की प्रथा न थी इसलिए इसकी धार छायावाद-विरोधी हो गयी। यह टीका है कि नामवर ने रघुवीर सहाय आदि की जिन कविताओं की अपने रस प्रतिमान का आधार बनाया है उनमें "टोना हूँ। ठ नहीं ट" के संवाद से सम्भीरता तोड़ने के लिए 'हल्की बात' का अर्थ-समाचार होमा। किन्तु क्या कारण है कि जिसे नामवर 'हल्की बात' कह कर निराशा की 'सरोज-रसुति' और 'दृष्ट-मुता' तक से घुट कराने का भयोरस प्रयत्न करते हैं उनमें निहित व्यंग्य की अन्तर्धारा की देय नहीं पाते? क्या पुष्पी-शोक के अवसर पर 'वे जो दमना के-गे बछार/वद पटे बियाई के, उधार/ पाये के मुठ ज्यो, पिये तेग/ चमरीये के जुते मरेल/निबले, "/ ऐतो शिय ते गिरिजा बिबाह/ करने की मुठकी नहीं पाह ।'<sup>१</sup> जैसा प्रसंग 'सम्भीर भाव-भूमि में असम्भीर प्रसंग लाना' पर है? और क्या 'सार्थ रिच गुप्तरम्' जैसा रामविभास शर्मा के व्यंग्य छायावाद-विरोधी अभिप्राय के अंग है?

क्या कारण है कि जिसे क्रीड़ा-भाव और हल्की बात कह कर नामवर छायावाद-विरोध का अस्त्र बनाते हैं उनके प्रपेक्ष स्वयं निराशा हैं जो छायावाद के शीर्षस्थ कवि थे? नामवर के भूतपूर्वजन में अंगगति यह है कि वे व्यंग्य के ऐतिहासिक गद्यकों की सज्जदाज करके चलते हैं। इसीलिए यह छायावाद के समावादी (सम्भीरता-वादी) पक्ष की अनिर्जित करते हैं और यह स्वीकार करने से तनराते हैं कि जिस ऐतिहासिक भुग-गन्धि में व्यंग्य का विकास हुआ वह रोमांटिसिज्म के टूटने और सपार्थवाद के उदय की भुग-गन्धि है। निराशा का अविनाश विराट् रसमिष्ट नहीं हो गया कि वे 'हल्की बात' कहने की क्रीड़ा-वृत्ति से इसने अभिप्राय है कि पुष्पी-शोक के अवसर पर भी उसमें अथ त सके। उनसे ऐतिहासिक महत्त्व का कारण यह है कि वे रोमांटिक भुग में लेकर सपार्थवादी भुग में सज्जमन तक के समूचे ऐतिहासिक दौर के अविनाश प्रतिनिधि हैं। 'सरोज-रसुति' में जो 'असम्भीर प्रसंग' है वह दानुजः उग व्यापारक अन्तर्धारा का ही प्रकटन है जिमने कविता की विभक्ति होने से क्या बिना है। आयुवता से बचाव का कारण है आत्मदया की भावना में मुग होना। निराशा में आत्मदया की भावना में मुग होकर कविता की व्यंग्य में बरग दिया है। इस सार्थ के सम्पादन में उन्होंने सपार्थवादी सचजीव की - गद्यका की विधि

२३६ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

को अपनाया है। उनका शोक आत्मदया न होकर वैयक्तिक तटस्थता की सूचना देता है—इसका एक ही उदाहरण पर्याप्त होगा :

“जाना तो अर्थागमोपाय, पर रहा सदा संकुचित काय  
सख कर अनर्थ आर्थिक पथ पर, हारता रहा मैं स्वार्थ समर।”<sup>१</sup>

तटस्थ आत्मालोचना आत्मदया नहीं है; यथार्थवाद और भाववाद में यही अन्तर

है।

---

## काव्य-भाषा और प्रगतिशील कविता

भाषा की 'संकष्ट मिश्र-निम्न सिस्टम' की मजा देकर पाश्चात्य ने उसे हमारे अन्तर्गत अनुभवों और उनकी बहिर्गत अभिव्यक्ति—परिभाषा और मन्त्रेण—के बीच एक ऐसे समर्थ माध्यम के रूप में स्थापित करने का प्रयत्न किया था जो मनुष्य की अतिविकसित बौद्धिक क्षमता का सूचक है। अमरीकी भाषावैज्ञानिक लुडरै गपीर के निष्कर्षों और हिन्दी के प्रयोगवादी कवियों के अनुभवों को माध्यम बना कर डॉ० नामवर सिंह ने काव्य-भाषा के सम्बन्ध में लिखा है कि "कविता की भाषा का विश्लेषण करके उसके अनुभव की भाषा की भी भाषा जा सकता है।"<sup>१</sup> इसका कारण यह है कि "....परिवेष्ट का बोध भाषा की क्षमता पर निर्भर है। किसी की भाषा-भाषा उसकी बोध-भाषा का प्रमाण है; स्वयं का अपना भाषा-भाषा ही अनुभव का संसार है; इसलिए अनुभव संसार के विचार के लिए भाषा-भाषा का संसार आवश्यक नहीं है।"<sup>२</sup>

डॉ० नामवर सिंह भाषा के बोध-क्षेत्र पर बल देकर सम्प्रेशन यह रेखांकित करना चाहते हैं कि भाषा केवल अभिव्यक्ति का माध्यम, साधन या भी माध्यम है। भाषा की दोन्नी प्रकृति की एक माध्यम की वैज्ञानिक व्याख्या पर कविता सामाजिक रूप से एक प्रकार का कविता जा सकता है; भाषा हमारे अन्तर्गत अनुभवों को परिभाषित करने और इस परिभाषित बोध को अभिव्यक्त करने का एक माध्यम है।

१. 'कविता के सन्दर्भ-क्षेत्र', पृ० ११२।

२. उल्लेख, पृ० १११।

भाषा का माध्यम सामाजिक स्वीकृति पर आधारित है। इसलिए काव्य-भाषा का प्रयोग मृजल के पक्ष से निजी होते हुए भी सम्प्रेषण के पक्ष से उसका दूसरा घरातल सामाजिक दायित्व-बोध से जुड़ा है। अपनी इस द्विविध अथवा द्वन्द्वरमक स्थिति के कारण भाषा एक और सामाजिक जीवन की सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का अंग होती है और दूसरी ओर इस सांस्कृतिक माध्यम को कवि अपने वैयक्तिक सन्दर्भ में इस्तेमाल करता है। काव्य-भाषा के सृजन की प्रक्रिया में कवि भाषा के स्वीकृत अर्थों और मूल्यों से स्वयं नये अर्थ ग्रहण करता है और साथ ही, व्यक्तिगत अनुभूति-सन्दर्भ से युक्त कर्क के वह भाषा को अपने खुद के नये अर्थ भी प्रदान करता है। फलतः कवि के निजी अनुभव-संसार के साथ-साथ सामाजिक अनुभवों में भी अभिवृद्धि होती है। काव्य-भाषा की तलाश या रचना से वस्तुतः कवि और समाज के अनुभवों तथा भाषा की सामाजिक परम्परा, दोनों में विस्तार होता है। कविता या अन्य सृजन-रूपों से सम्बद्ध होकर भाषा में जो द्वन्द्वरमक गतिशीलता आती है उससे पता चलता है कि आखिर काव्य सम्बन्धी मान्यताओं के साथ काव्य-भाषा सम्बन्धी मान्यताओं में भी क्यों परिवर्तन घटित होता है। सामाजिक विकास की भिन्न-भिन्न अवस्थाओं में व्यापक और समाज के बीच की विभिन्न सम्बद्ध-स्थितियों से काव्य-भाषा सम्बन्धी अनेक दृष्टियों का विकास स्वाभाविक है। काव्य-भाषा के इस ऐतिहासिक दृश्यफलक से स्पष्ट होता है कि प्रगतिशील साहित्य में भाषा सम्बन्धी मूल्य-बोध का सर्वथा नवीन घरातल आकस्मिक नहीं था।

सृजनकर्म में भाषा चूँकि कविता की बुनियादी संरचना का एक ऐसा माध्यम है जो कवि और पाठक के संधाद का सेतु बनता है इसलिए प्रगतिशील कविता के नये भाव-बोध और नये जनाधार के कारण भाषा का भी नवीन संस्कार आवश्यक हो उठा था। वैज्ञानिक मानववाद से लैस प्रगतिशील कविता जनता के नजदीक पहुँच कर उससे अधिक प्रत्यक्ष संवाद कायम करने और उसमें तदाकार होने में ही अपनी सार्थकता का अनुभव करती है। 'जिन्दगी की भीड़' में 'जनता के मोर्चे की प्रति-ध्वनि' होने के नाते प्रगतिशील कविता ने जिस भाषा को आदर्श बनाया वह केदारनाथ अग्रवाल के शब्दों में "किसान की वाणी, मजदूर की वाणी और जन-जन की वाणी" है।<sup>१</sup>

भाषा को साधारण जन के निकट लाकर कविता को लोक-निर्णय के लिए प्रस्तावित कर देना अत्यन्त क्रान्तिकारी और नैतिक साहस का काम था। भाषा

सम्बन्धी प्रगतिशील दृष्टिकोण ने अध्यात्मवादी, रुढ़िवादी, साम्प्रदायिक और बुलीनतावादी भाषा संस्कारों की निर्वाहक खुनोती दी। परिणामस्वरूप, डॉ० जगदीश गुप्त के शब्दों में, "प्रगतिवाद ने भाषा की गेय रोमाञ्चिता की परिधि से निष्कास कर मङ्गकों और पण्डितियों पर चलने की विवश किया। इससे उगमे एक गुलाबन आधा; उसने आगपात की मोच-भाषाओं से अपना शब्द-मण्डार समृद्ध किया।"<sup>१</sup>

गहन सन्तर्क दायित्व-बोध से उत्पन्न भाषा सम्बन्धी यह प्रगतिशील दृष्टिकोण कि कविता की भाषा बोलचाल के निबट हो, भाषा का निर्माण जीवन से मोछे सम्पर्क कायम करने में सहायक हो, दो कारणों से विकसित हुआ। पहला, दयार्प के प्रथम दशकों और जीवन के प्रामाणिक स्मृतियों की स्मरण करने वाली लय को, जनता के जीवन्त आन्तरिक छन्दों को गहराई से पकड़े बिना काव्य-भाषा की जन-मन में कवि के विचार-बहान करने का विश्वसनीय साधन नहीं बनाया जा सकता था। दूसरा, यदि अपनी कविता में जो दुनिया रचना है—जीवन का जो पुनः मूलन करता है—उसे दुनिया से, संवेद्य वस्तुमय में तटस्थ रह कर नहीं, बल्कि उसमें सक्रिय हिस्सेदारी अदा करते हुए सम्मिलन करना है। अपने प्रसिद्ध गानेट 'इति-साहस' में विनोचन शास्त्री ने लिखा है :

"सदृता हुआ समाज, नयी आकाश-अभिगाथा  
नये विश्व के साथ नयी देता है भाषा।"<sup>२</sup>

चूँकि काव्य-भाषा समाज की ऐतिहासिक आवश्यकताओं और वस्तु की आन्तरिक अनिवार्यताओं का संश्लिष्ट परिणाम होती है इसलिए प्रगतिशील कविता के सामने भाव और भाषा के अन्तरसम्बन्ध को लेकर एक अद्विष्ट खुनोती प्रस्तुत हुई। भाव-व्यंजना और सरल शैली (जिसे जनता समझ सके) का गवाह उठाने हुए डॉ० रामविभाग शर्मा ने लिखा : "भावों की गहनता, सूक्ष्मता या उच्छ्वसा के साथ भाषा सरल रहे, साध हो, सिद्धि भी न हो यह आदर्श दुष्कर है। इसी सफलता का उदाहरण 'रामचरित-मानस' है। गर्जन-तर्जन करने वाले शब्दों में उनके समान-भाव भरना आसान नहीं।"<sup>३</sup> भाव और भाषा के सामन्तत्व की यह दुहरी खुनोती समाज की नयी आवश्यकताओं और प्रगतिशील साहित्य की नयी भाषा-दृष्टि के अद्विष्ट छद्म से उत्पन्न हुई और इस खुनोती ने टकराते हुए अनेक कवियों ने अपनी

१. 'नयी कविता', अंक १-६ मई १९३६, पृ० १२।

२. 'दिग्गज', पृ० २२।

३. 'स्वाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य', पृ० ७७।

समझ, जीवन की पकड़ और सामर्थ्य के अनुरूप सफलता या असफलता हासिल करते हुए प्रगतिशील कविता की भाषा-संरचना को स्वरूप प्रदान किया। गहन भाव-व्यंजना के साथ सरल शैली के निर्वाह का उदाहरण यदि नागार्जुन की 'हरिजन गाथा' है तो गर्जन-तर्जन करने वाले छन्द में उसके अनुरूप भाव न भर पाने का उदाहरण है शिवमंगल सिंह 'मुमन' की 'भास्को अब भी दूर है'।

'हरिजन गाथा' में जिस बालक की सदबीरों में 'शोषण की बुनियाद हिलेगी' उसे 'कलुआ' जैसे मामूली विशेषण से सम्बोधित किया गया है। सामाजिक विडम्बना और कथ्य की दिशावाचक मानवीयता के अन्तर्विरोध को नागार्जुन ने जितनी गहराई से जग्न किया है उतनी ही सफलता से उपेक्षा, उसाहना के स्वर में बोलते हुए भी अपनी संवेदना को पक्षधरता और उद्देश्य की गरिमा को पाठक की चेतना में अंकित कर दिया है। बालक के प्रति बाया के स्वर में नागार्जुन कितनी आत्मीयता भर देते हैं। और फिर भी १६-१६ मात्राओं वाली पंक्तियों के सरल छन्द में कितना गहन ओज एवं प्रभाव बनाये रखते हैं इसका एक उदाहरण पर्याप्त होगा :

“अरे भगालो इस बालक को/होगा यह भारी उत्पाती  
जुलुम मिटाएंगे धरती से/ इसके साथी और मंदाती

×

×

×

जनबल धनबल सभी जुटेगा/हविषारों की कमी न होगी  
लेकिन अपने लेखे इनको/ हर्ष न होगा, गमी न होगी  
सबके दुःख में दुःखी रहेगा/ सबके सुख में सुख मानेगा  
समझ-बूझ कर ही समता का/असली मुद्दा पहचानेगा।”

इस प्रकार की कविताओं को अतिरिक्त व्याख्या की आवश्यकता नहीं होती। 'मुमन' की कविता आकार-प्रकार में 'हरिजन गाथा' से कम नहीं है। उसका छन्द २८ मात्राओं का है ताकि प्रवाह और वेग बनाये रखते हुए द्वितीय विश्वयुद्ध की विभीषिका और उसमें सोवियत संघ की दुर्जेय शक्ति के गहन, दिक्मण्डलव्यापी प्रभाव को ध्वनित किया जा सके। कविता का आरम्भ इस प्रकार होता है :

“घहर-घहर घर बादल गरजे, धनन धनन धन तोपें  
ज्वालाभुची मजीब टैंक बन, सब धरती पर कोपे  
हिन्नी धरा, हिल गया आसमा, हिन्ना विश्व का कोना



“राम जी के आसरे जी गया अगर यह  
कौन-सी माटी गोड़ेगा ?  
कौन-सा ढेला फोड़ेगा ?”<sup>१</sup>

प्रचारधर्मी कविताओं को छोड़कर अधिकांश प्रगतिशील कविताओं में परम्परा और जन-जीवन से प्राप्त भाषा का संबेदनात्मक वस्तु के सन्दर्भ में सृजनात्मक उपयोग दिखायी देता है। कविता के मूर्ति-विधान का प्रमुख माध्यम भाषा है, इसलिए काव्य-भाषा के सृजनात्मक चरित्र को रेखांकित करते हुए निराला ने यह समर्थ चित्र प्रस्तुत किया है :

“अति गहन विपिन में जैसे  
गिरि के तट काट रही हैं  
नव-जल धाराएँ, वैसे  
भाषाएँ सतत बही हैं।”<sup>२</sup>

भाषा की विशेषता का उल्लेख-मात्र नहीं, उसका सृजनात्मक उपयोग करके निराला ने काव्य-भाषा का आदर्श प्रस्तुत किया है। पूरा छन्द एक वाक्य है ; पहली और तीसरी तथा दूसरी और चौथी पक्तियों में तुक है, किन्तु तुक सहज तार्किक वाक्य-गठन पर हावी नहीं होता। भाषा संरचना की यह विशेषता केदारनाथ अग्रवाल, रामविलास शर्मा, नागार्जुन, त्रिलोचन शास्त्री आदि कवियों में बड़े पैमाने पर विद्यमान है। इसमें त्रिलोचन शास्त्री का विशेष उल्लेख आवश्यक है। सॉनेट के कड़े हुए छन्द के कड़े अनुशासन में भी तार्किक वाक्य-गठन का निर्वाह करके उन्होंने असामान्य कवि-प्रतिभा का ही परिचय नहीं दिया, अर्थगर्भ भाषा की रक्षा में अमूल्य योगदान भी किया है :

“सोध धीन कर खाता है अब वह बंगाली  
जो दुकान चलाता था, तन कर चलता था,  
स्निग्ध प्रार्थनाओं के स्वर सुन कर डलता था  
और कृपा करता था, लेकिन अब बंगाली  
ने श्रीहीन कर दिया है।”<sup>३</sup>—इत्यादि।

१. ‘हरिजन गाथा’, पृ० ४।

२. ‘परिमल’, पृ० ७३।

३. ‘दिगन्त’, पृ० ४६।

बहने की जरूरत नहीं कि 'हरिजन भाषा' के प्रयोग से यह प्रयोग कितना भिन्न है। यही सीधे जनता की भाषा का प्रयोग नहीं है। क्या तार्किक वाच्य-गठन के साथ जनता की भाषा का निर्वाह सम्भव नहीं था? वस्तुतः दोनों में कोई विरोध नहीं है। जनता की भाषा का अर्थ उस भाषा से उनका नहीं जो जनता की बोच-पास की भाषा है, कितना उस भाषा से जितने जनता माहिर्य में पाना चाहती है। जनता के बीच नाट्य-आन्दोलन के अर्धे सन्धे अनुभव से उत्पन्न दृष्टि ने यह निष्कर्ष निकाला है कि "सोम जो नाटक देखने आते हैं, वे बेवग यह बोली सुनने के लिए नहीं आते जो वे बोलते हैं, वरन् सीधे-गाँदे गद्य में यदि सम्भव हो तो, सफ़ेदार भाषा सुनना ही उनका अभीष्ट होता है।"<sup>१</sup> इस सूत्र से प्रमाणित होता है कि कला के माध्यम-भाषा का भी सूत्रन होता है और वास्तविक जन-भाषा और कला की जन-भाषा के बीच निरन्तर एक द्वंद्व की स्थिति बनी रहती है। जहाँ जनभाषा और काव्यभाषा के बीच की इस द्वन्द्वरमकता की नजरदाज किया जाता है वही कलावाद या प्रचारवाद का आधार सुधारित होता है।

काव्य की व्यापकता के सामान्य प्रगतिशील कविता की भाषा का प्रगट भी एक ओर प्रचारवाद की भीमा का स्पर्श करना है तो दूसरी ओर कलावाद के बिन्दु की भी छूटा है। भुक्तिबोध में ही नहीं, वेदार्थाय अथवाय तक में कला के प्रति अतिरिक्त सजगता के दर्शन होते हैं:

"थिला है अधिम प्रकाश/गुह्यावास में;/  
कमलवन की तरह लयनाभिराम,/प्रवास वसुधियों  
के समुद्र घोंगे,/तन-पर-क्षण/विम्बित-प्रतिविम्बित  
होता/दिग्दर्शी शिलाओं के दर्पण में।"<sup>२</sup>

कला के प्रति अतिरिक्त सजगता के वाच्यदृष्ट सुविशेष, वेदार्थाय अथवाय और वही तक कि समस्य की भाषा की कुरबाही नहीं बड़ा या सजगता बजोई इनके कल्पित प्रयोगों का दृष्टा सम्मग्य उनकी काव्यात्मक बस्तु से है। उन्मेषनीय बात यह है कि इन कवियों में कला के प्रति सजगता बस्तुतः आत्यधिक स्तर की कला-हीनता और प्रचारवादकता की प्रतिहिता के तौर पर विवक्षित हुई है। कला के आधार में बस्तु की उल्लास की प्रकृति कविता के लिए कितनी अत्यवश्यक है इसका अनुमान रघुवीर महापात्र, लखेश्वर दयाल मजमेना, विजयदेव नागार्जुन आदि, मोर

१. 'दि हायम ओर हारिया', नू दिस्वी, १ दिग्दर्शी, १९३८।

२. 'नू नही, 'द बोने है', ५० १९२।

मेहता आदि स्वयं को प्रगतिशील धारा से नटस्थ मानने वाले कवियों की सपाटबयानी की भंगिमा से लगाया जा सकता है। मुक्तिबोध की भी जो पंक्तियाँ सर्वाधिक उद्धृत हुई हैं वे 'कविता में कहने की आदत नहीं/पर कह दूँ ...' आदि सीधी सपाटबयानी की ही पंक्तियाँ हैं। स्पष्ट है कि वस्तु के सघन प्रवाह के कारण भाषा का मोघापन, 'सपाटपन' ही काव्यात्मक प्रभाव अर्जित करता है।

भाषा में सहजता का आग्रह, जनता की भाषा में, अर्थात् जनता की इच्छित भाषा में सृजन का आग्रह प्रगतिशील कविता में केवल नैतिक आग्रह नहीं था, उसका स्पष्ट सामाजिक और राजनीतिक उद्देश्य भी था। यह उद्देश्य हिन्दू रूढ़िवाद और मुस्लिम कट्टरतावाद की साम्प्रदायिक भाषा-नीति के विरुद्ध जवाहरलाल नेहरू और प्रेमचन्द द्वारा प्रस्तावित 'हिन्दुस्तानी' के माध्यम से हिन्दी-उर्दू-एकता ही नहीं, हिन्दू-मुस्लिम एकता के भी मानवीय ध्येय में प्रेरित था। भाषा सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का आधारभूत घटक है इसलिए जनता के सांस्कृतिक एकीकरण और भाषायुक्त एकता को अलग करके नहीं देखा जा सकता। जो लोग हिन्दुस्तानी भाषा के विरुद्ध संस्कृतनिष्ठ तत्समवादी हिन्दी और अरबी-फारसीवादी उर्दू के समर्थक थे वे हिन्दी-उर्दू में लिपि-भेद और भाषा-भेद बनाये रखने का ही समर्थन नहीं कर रहे थे, जाने-अनजाने जनता की जातीय एकता को धर्म के नाम पर बाधित भी कर रहे थे। हिन्दुस्तानी के विरोधियों में जहाँ एक ओर राजपि पुरपोलमदास टण्डन, अम्बिकादत्त वाजपेयी, महामना मदनमोहन मालवीय आदि हिन्दू रूढ़िवाद और पुनरुत्थानवाद के समर्थक लोग थे वहाँ हिन्दी-उर्दू की दो भाषाओं के साथ-साथ दो लिपियों की वकाशत करने वाले मौलवी अब्दुल हक, अली सरदार जाफरी आदि प्रगतिशील कहे जाने वाले लोग भी थे।

इस अन्तर्बाह्य संघर्ष में प्रगतिशील कविता ने सफलतापूर्वक एक सुनिश्चित भाषा इसलिए विकसित कर ली कि सिद्धान्त और व्यवहार में वह जनता की जातीय एकता की समर्थक थी। जाति-धर्म आदि के आधार पर राष्ट्रीयता (जातीयता) को स्वीकार न कर प्रगतिशीलों ने जातीयता के प्रश्न को मूलतः सांस्कृतिक प्रश्न माना। इस सम्बन्ध में प्रगतिशील दृष्टि यह थी कि भौगोलिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों में विकसित सांस्कृतिक विशिष्टताओं के कारण विभिन्न जातियों (नेश-नैटिटीज) का निर्माण हुआ है। भाषा इस जातीय संगठन का मूल घटक है। इसलिए धर्म के नाम पर जाति और भाषा का बँटवारा अस्वाभाविक और अमानवीय कार्य है। हिन्दुस्तान के हिन्दुओं और मुसलमानों की दो जातियाँ हैं—इसका कोई व्यावहारिक प्रमाण नहीं मिलता। किसान या मजदूर जनता की एक जाति, एक भाषा

होती है, व्यवहार में हम ऐसा ही जानते हैं। हाँ, घनी और कुनीन हिन्दू-मुसलमानों में भाषा और संस्कृति का बड़ा अन्तर दिखता है। इसलिए जातीय एकरा और स्वभावतः भाषागत एकरा का सम्पर्क धार्मिक जनता के हिस्से में सम्बन्ध है और हमका विशेष जनता के दुश्मनों के हिस्से में।

यह गैर-धार्मिक प्रस्थापना प्रगतिशील साहित्य की भाषा में व्यापारिक स्तर पर देखी जा सकती है। 'मगतनिह' में कविता में कवर शैलेन्द्र ने लिखा है :

"मगतनिह हम बार न लेना चाया भारगवागी बी,  
देन-भरिन के लिए आज भी गजा मिलेगी फाँसी बी।

×

×

×

मन समझो पूरे जगहों क्योंकि सहे से दुश्मन में,  
रन ऐसी है, भाग्य सही है, अब दिली बी लगन में,  
बामन-बन्धु बुद्धि देन बी सीध राग है मगर मे,  
प्रेम विमोह हुए नेनामन रंग बरगा है अम्बर से,  
भोगी हुए बियोली दुनिया बदल गयी बनवागी बी।"<sup>१</sup>

रन, बामनबन्धु, अम्बर आदि में हिन्दी-उर्दू-अंग्रेजी के शब्दों का निर्माण व्यवहार ही नहीं, रन के भाग्य भाग्य सहे के पूरे प्रयोग में दरबारी और स्वयं उर्दू भाषा के मिश्रण का और बनवागी के प्रयोग में जनता के शब्दों में अनुशासित भविष्य-साहित्य की भाषा का बिना मछा हुआ प्रयोग है—यह स्पष्ट है। मगर के चित्रण में, जनता के सांस्कृतिक जीवन की अभिव्यक्ति में हिन्दी-उर्दू का भेद-भाव अधिक नहीं रह जाता। हम हिन्दा में प्रगतिशील लेखक मगर के प्रयोगों के सम्बन्ध में डॉ० रामविमल शर्मा ने लिखा है, "सन् '३६ के आसपास हिन्दी और उर्दू लेखकों की एक बहुत बड़ी मछरा बिना एन-दुगरे के निबट जाती उसना पहले कभी न आती थी।"<sup>२</sup>

बहने की आकाशवाणी नहीं कि प्रगतिशील कविता के भाषा-विद्वज्ज मगर में म के रूप में आकाशी साक्षात् की मोह कर भाषा की गहराई का भाव प्रकट किया बरन् बहुत बार काम भाषा के निबट विमल कर उनसे निबट संज्ञाक सम्बन्ध-

१. 'हम', पत्रिका, १६४८, दू० १३०।  
२. 'भाषा और मछरा', दू० १३६।

मेहता आदि स्वयं को प्रगतिशील धारा से नटस्थ मानने वाले कवियों की सपाटबयानी की भंगिमा से लगाया जा सकता है। मुक्तिबोध की भी जो पंक्तियाँ सर्वाधिक उद्धृत हुई हैं वे 'कविता में कहने की आदत नहीं/पर कह दूँ ...' आदि सीधी सपाटबयानी की ही पंक्तियाँ हैं। स्पष्ट है कि वस्तु के गहन प्रवाह के कारण भाषा का मोघापन, 'सपाटपन' ही काव्यात्मक प्रभाव अर्जित करता है।

भाषा में सहजता का आग्रह, जनता की भाषा में, अर्थात् जनता की इच्छित भाषा में सृजन का आग्रह प्रगतिशील कविता में केवल नैतिक आग्रह नहीं था, उसका स्पष्ट सामाजिक और राजनीतिक उद्देश्य भी था। यह उद्देश्य हिन्दू कड़िवाद और मुस्लिम कट्टरतावाद की साम्प्रदायिक भाषा-नीति के विरुद्ध जवाहरलाल नेहरू और प्रेमचन्द द्वारा प्रस्तावित 'हिन्दुस्तानी' के माध्यम से हिन्दी-उर्दू-एकता ही नहीं, हिन्दू-मुस्लिम एकता के भी मानवीय ध्येय से प्रेरित था। भाषा सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का आधारभूत घटक है इसलिए जनता के सांस्कृतिक एकीकरण और भाषागत एकता को अलग करके नहीं देखा जा सकता। जो लोग हिन्दुस्तानी भाषा के विरुद्ध संस्कृतनिष्ठ तत्त्वप्रवादी हिन्दी और अरबी-फारसीवादी उर्दू के समर्थक थे वे हिन्दी-उर्दू में लिपि-भेद और भाषा-भेद बनाये रखने का ही समर्थन नहीं कर रहे थे, जाने-अनजाने जनता की जातीय एकता को धर्म के नाम पर बाधित भी कर रहे थे। हिन्दुस्तानी के विरोधियों में जहाँ एक ओर राजर्षि पुरुषोत्तमदास टण्डन, अम्बिकादत्त वाजपेयी, महामना मदनमोहन मालवीय आदि हिन्दू कड़िवाद और पुनरुत्थानवाद के समर्थक लोग थे वही हिन्दी-उर्दू की दो भाषाओं के साथ-साथ दो लिपियों की वकागत करने वाले मौलवी अब्दुल हक, अली सरदार जफरी आदि प्रगतिशील कहे जाने वाले लोग भी थे।

इस अन्तर्बाह्य सघर्ष में प्रगतिशील कविता ने सफलतापूर्वक एक मुनिश्चित भाषा इसलिए विकसित कर ली कि सिद्धान्त और व्यवहार में वह जनता की जातीय एकता की समर्थक थी। जाति-धर्म आदि के आधार पर राष्ट्रीयता (जातीयता) को स्वीकार न कर प्रगतिशीलों ने जातीयता के प्रश्न को मूलतः सांस्कृतिक प्रश्न माना। इस सम्बन्ध में प्रगतिशील दृष्टि यह थी कि भौगोलिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों में विकसित सांस्कृतिक विविधताओं के कारण विभिन्न जातियों (नेच-नैलटोज) का निर्माण हुआ है। भाषा इस जातीय संगठन का मूल घटक है। इसलिए धर्म के नाम पर जाति और भाषा का बँटवारा अस्वाभाविक और अमानवीय कार्य है। हिन्दुस्तान के हिन्दुओं और मुसलमानों की दो जातियाँ हैं—इसका कोई व्यावहारिक प्रमाण नहीं मिलता। किसान या मजदूर जनता की एक जाति, एक भाषा

होती है, व्यवहार में हम ऐसा ही जानते हैं। हाँ, धनी और कुलीन हिन्दू-मुसलमानों में भाषा और सभ्यता का बड़ा अन्तर दिखता है। इसलिए जानीय एका और स्वभावतः भाषागत एकाता का मध्यम श्रमिक जनता के हितों से सम्बन्ध है और हमका विशेष जनता के दुश्मनों के हितों में।

यह सैद्धांतिक प्रस्थापना प्रगतिशील साहित्य की भाषा में व्यापारिक स्तर पर देखी जा सकती है। 'महाविह' में कविता में कफर सैलेन्द्र ने लिखा है :

"मदनविह हम बार न लेना बाया भाग्यवामी की,  
देन-भविन के लिए आज भी मजा मिलेगी यामी की।

X

X

X

मन ममता पूर्व जायोग क्योंकि लहे से दुश्मन में,  
रा ऐंगो है, भाग लही है, अब दिहनी की लगन में,  
कामग-वेल्थ कुटुम्ब देग की शीघ्र रा है मगर में,  
प्रेम विमोह हुए लेगायन रा बरगा है अखर में,  
मोमी हुए विशेषी दुनिया दहन गयी बनवामी की।"

रन, कामगवेल्थ, अखर आदि में हिन्दी-उर्दू-अंग्रेजी के शब्दों का निरन्तर व्यवहार ही नहीं, रन के साथ अर्थ करने के पूरे प्रसंग में दरवारी और स्वयं उर्दू शायरी के मित्राज का और बनवामी के प्रसंग में जनता के दुश्मनों के अनुमानित भविष्य-साहित्य की आत्मा का बिना मछा हुआ प्रयोग है—यह महाविह का मर्म के चित्रण में, जनता के सांस्कृतिक जीवन की अभिव्यक्ति में हिन्दी-उर्दू का भेद-भाव अग्रिम नहीं रह जाता। हम दिना में प्रगतिशील लेखक मर्म के प्रचारों के सम्बन्ध में डॉ० रामविभाग शर्मा ने लिखा है, "मन् '३६ के आगमन हिन्दी और उर्दू लेखकों की एक बड़ा बड़ी मछा बिना एक-दूसरे के बिना आती जाना रहने कभी न आती सी।"

रहने की आवश्यकता नहीं कि प्रगतिशील कविता के भाषा-विचार मर्म के न केवल मुसलमानों मसालों को मोड़ कर भाषा की मसाला का मर्म प्रसार दिया जाना बड़ा बार काम भाषा के लिए लिख कर उगने बिना वैश्व मसाला-

मेहता आदि स्वयं को प्रगतिशील धारा से नटस्य मानने वाले कवियों की सपाटबमानी की भंगिमा से लगाया जा सकता है। मुक्तिबोध की भी जो पक्तियाँ सर्वाधिक उद्धृत हुई हैं वे 'कविता में कहने की आदत नहीं/पर कह दूँ "' आदि सीधी सपाटबमानी की ही पक्तियाँ हैं। स्पष्ट है कि वस्तु के मघन प्रवाह के कारण भाषा का सीधापन, 'सपाटपन' ही काव्यात्मक प्रभाव अर्जित करता है।

भाषा में सहजता का आग्रह, जनता की भाषा में, अर्थात् जनता की इच्छित भाषा में सृजन का आग्रह प्रगतिशील कविता में केवल नैतिक आग्रह नहीं था, उसका स्पष्ट सामाजिक और राजनीतिक उद्देश्य भी था। यह उद्देश्य हिन्दू रूढ़िवाद और मुस्लिम कट्टरतावाद की साम्प्रदायिक भाषा-नीति के विरुद्ध जवाहरलाल नेहरू और प्रेमचन्द द्वारा प्रस्तावित 'हिन्दुस्तानी' के माध्यम से हिन्दी-उर्दू-एकता ही नहीं, हिन्दू-मुस्लिम एकता के भी मानवीय ध्येय से प्रेरित था। भाषा सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का आधारभूत घटक है इसलिए जनता के सांस्कृतिक एकीकरण और भाषागत एकता को अनग करके नहीं देखा जा सकता। जो लोग हिन्दुस्तानी भाषा के विरुद्ध संस्कृतनिष्ठ तत्समवादी हिन्दी और अरबी-फारसीवादी उर्दू के समर्थक थे वे हिन्दी-उर्दू में लिपि-भेद और भाषा-भेद बनाये रखने का ही समर्थन नहीं कर रहे थे, जाने-अनजाने जनता की जातीय एकता को धर्म के नाम पर बाधित भी कर रहे थे। हिन्दुस्तानी के विरोधियों में जहाँ एक ओर राजपि पुरषोत्तमदास टण्डन, अम्बिकादास बाजपेयी, महामना मदनमोहन मालवीय आदि हिन्दू रूढ़िवाद और पुनरुत्थानवाद के समर्थक लोग थे वही हिन्दी-उर्दू की दो भाषाओं के साथ-साथ दो लिपियों की वकाफत करने वाले मौलवी अब्दुल हक, अली सरदार जाफरी आदि प्रगतिशील कहे जाने वाले लोग भी थे।

इस अन्तर्बाह्य समर्थ में प्रगतिशील कविता ने सफलतापूर्वक एक मुनिस्वित भाषा इसलिए विकसित कर ली कि सिद्धान्त और व्यवहार में वह जनता की जातीय एकता की समर्थक थी। जाति-धर्म आदि के आधार पर राष्ट्रीयता (जातीयता) को स्वीकार न कर प्रगतिशीलों ने जातीयता के प्रश्न को मूलतः सांस्कृतिक प्रश्न माना। इस सम्बन्ध में प्रगतिशील दृष्टि यह थी कि भौगोलिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों में विकसित सांस्कृतिक विशिष्टताओं के कारण विभिन्न जातियों (नेश-नेटिविटीज) का निर्माण हुआ है। भाषा इस जातीय संगठन का मूल घटक है। इसलिए धर्म के नाम पर जाति और भाषा का बंटवारा अस्वाभाविक और अमानवीय कार्य है। हिन्दुस्तान के हिन्दुओं और मुसलमानों की दो जातियाँ हैं—इसका कोई व्यावहारिक प्रमाण नहीं मिलता। किसान या मजदूर जनता की एक जाति, एक भाषा

होती है, व्यवहार से हम ऐसा ही जानते हैं। हाँ, घनी और कुलीन हिन्दू-मुसलमानों में भाषा और संस्कृति का बड़ा अन्तर विद्यमान है। इसलिए जातीय एकता और स्वभावतः भाषागत एकता का समर्थन श्रमिक जनता के हितों से सम्बद्ध है और इसका विरोध जनता के दुश्मनों के हितों से।

यह सैद्धान्तिक प्रस्थापना प्रगतिशील साहित्य की भाषा में व्यावहारिक स्तर पर देखी जा सकती है। 'भगतसिंह से' कविता में शंकर घैलेन्द्र ने लिखा है :

"भगतसिंह हम बार न लेना काया भारतवासी की,  
देश-भक्ति के लिए आज भी सजा मिलेगी फाँसी की।

X

X

X

मत समझो पूजे जाओगे क्योंकि सड़े थे दुश्मन से,  
रक्त ऐसी है, अखि लखी है, अब दिल्ली की लन्दन से,  
कामन-वेलथ फुटुम्ब देश की खींच रहा है मन्तर से,  
प्रेम विभोर हुए नेतागण रस बरसा है अम्बर से,  
भोगी हुए विषोगी दुनिया बदल गयी बनवासी की।" १

रक्त, कामनवेलथ, अम्बर आदि में हिन्दी-उर्दू-अंग्रेजी के शब्दों का निर्वन्ध व्यवहार ही नहीं, रक्त के साथ अखि लखने के पूरे प्रसंग में दरबारी और स्वयं उर्दू शायरी के मिजाज का और बनवासी के प्रसंग में जनता के मूल्यों से अनुप्राणित भक्ति-साहित्य की आरामा का जितना सघा हुआ प्रयोग है—यह स्वयंसिद्ध है। सपर्य के चित्रण में, जनता के सांस्कृतिक जीवन की अभिव्यक्ति में हिन्दी-उर्दू का भेद-भाव अधिक नहीं रह जाता। इस दिशा में प्रगतिशील लेखक संघ के प्रयत्नों के सम्बन्ध में डॉ० रामविलास शर्मा ने लिखा है, "सन् '३६ के आसपास हिन्दी और उर्दू' लेखकों की एक बहुत बड़ी सख्या जितना एक-दूसरे के निकट आयी उतना पहले कभी न आयी थी।" २

कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रगतिशील कविता के भाषा-विषयक संघर्ष ने न केवल शुद्धतावादी संस्कारों को तोड़ कर भाषा की सकरता का मार्ग प्रशस्त किया वरन् बहुत बार ग्राम भाषा के निकट खिसक कर उसने निपट गंवारू संस्कार-

१. 'हंस', नवम्बर, १९४८, पृ० १३२।
२. 'भाषा और समाज', पृ० ३५६।

मेहता आदि स्वयं को प्रगतिशील धारा से नटस्थ मानने वाले कवियों की सपाटबयानी की भंगिमा से लगाया जा सकता है। भुक्तिबोध की भी जो पंक्तियाँ सर्वाधिक उद्धृत हुई हैं वे 'कविता में कहने की आदत नहीं/पर कहूँ ...' आदि सीधी सपाटबयानी की ही पंक्तियाँ हैं। स्पष्ट है कि वस्तु के सघन प्रवाह के कारण भाषा का मोघापन, 'सपाटपन' ही काव्यात्मक प्रभाव अर्जित करता है।

भाषा में सहजता का आग्रह, जनता की भाषा में, अर्थात् जनता की इच्छित भाषा में सृजन का आग्रह प्रगतिशील कविता में केवल नैतिक आग्रह नहीं था, उसका स्पष्ट सामाजिक और राजनीतिक उद्देश्य भी था। यह उद्देश्य हिन्दू कट्टिवाद और मुस्लिम कट्टरतावाद की साम्प्रदायिक भाषा-नीति के विरुद्ध जवाहरलाल नेहरू और प्रेमचन्द द्वारा प्रस्तावित 'हिन्दुस्तानी' के माध्यम से हिन्दी-उर्दू-एकता ही नहीं, हिन्दू-मुस्लिम एकता के भी मानवीय ध्येय से प्रेरित था। भाषा सांस्कृतिक प्रक्रियाओं का आधारभूत घटक है इसलिए जनता के सांस्कृतिक एकीकरण और भाषागत एकता को अलग करके नहीं देखा जा सकता। जो लोग हिन्दुस्तानी भाषा के विरुद्ध संस्कृतनिष्ठ तत्समवादी हिन्दी और अरबी-फारसीवादी उर्दू के समर्थक थे वे हिन्दी-उर्दू में लिपि-भेद और भाषा-भेद बनाये रखने का ही समर्थन नहीं कर रहे थे, जाने-अनजाने जनता की जातीय एकता को धर्म के नाम पर बाधित भी कर रहे थे। हिन्दुस्तानी के विरोधियों में जहाँ एक ओर राजर्षि पुरुषोत्तमदास टण्डन, अम्बिकादत्त वाजपेयी, महामना मदनमोहन मालवीय आदि हिन्दू कट्टिवाद और पुनर्स्थापनवाद के समर्थक लोग थे वही हिन्दी-उर्दू की दो भाषाओं के साथ-साथ दो लिपियों की वकारात करने वाले मौलवी अब्दुल हक, अमी सरदार जाफरी आदि प्रगतिशील कहे जाने वाले लोग भी थे।

इस अन्तर्बाह्य सघर्ष में प्रगतिशील कविता ने सफलतापूर्वक एक सुनिश्चित भाषा इसलिए विकसित कर ली कि सिद्धान्त और व्यवहार में वह जनता की जातीय एकता की समर्थक थी। जाति-धर्म आदि के आधार पर राष्ट्रीयता (जातीयता) को स्वीकार न कर प्रगतिशीलों ने जातीयता के प्रश्न को मूलतः सांस्कृतिक प्रश्न माना। इस सम्बन्ध में प्रगतिशील दृष्टि यह थी कि भौगोलिक और ऐतिहासिक परिस्थितियों में विकसित सांस्कृतिक विभिन्नताओं के कारण विभिन्न जातियों (नेहरू-नैलिटोज) का निर्माण हुआ है। भाषा इस जातीय संगठन का मूल घटक है। इसलिए धर्म के नाम पर जाति और भाषा का बँटवारा अस्वाभाविक और अमानवीय कार्य है। हिन्दुस्तान के हिन्दुओं और मुसलमानों की दो जातियाँ हैं—इसका कोई व्यावहारिक प्रमाण नहीं मिलता। किसान या मजदूर जनता की एक जाति, एक भाषा

होती है, व्यवहार से हम ऐसा ही जानते हैं। हाँ, धनी और कुलीन हिन्दू-मुसलमानों में भाषा और संस्कृति का बड़ा अन्तर विद्यमान है। इसलिए जातीय एकता और स्वभावतः भाषागत एकता का समर्थन धार्मिक जनता के हितों से सम्बद्ध है और इसका विरोध जनता के दुश्मनों के हितों से।

यह सैद्धान्तिक प्रस्थापना प्रगतिशील साहित्य की भाषा में व्यावहारिक स्तर पर देखी जा सकती है। 'भगतसिंह से' कविता में शंकर शैलेन्द्र ने लिखा है :

“भगतसिंह इस बार न लेना काया भारतवासी की,  
देश-भक्ति के लिए आज भी सजा मिलेगी फाँसी की।

×

×

×

मत समझो पूजे जाओगे क्योंकि लड़े थे दुश्मन से,  
रक्त ऐसी है, आँख लड़ी है, अब दिल्ली की सन्धन से,  
कामन-वैल्य बुटुम्ब देश की खींच रहा है मग़्ग़र से,  
प्रेम विभोर हुए नेतागण रस बरसा है अम्बर से,  
भोगी हुए विधोयी दुनिया बदल गयी बनवासी की।”<sup>१</sup>

रक्त, कामनवैल्य, अम्बर आदि में हिन्दी-उर्दू-अँग्रेजी के शब्दों का निर्वन्ध व्यवहार ही नहीं, रक्त के साथ आँख लड़ने के पूरे प्रसंग में दरवारी और स्वयं उर्दू शायरी के मिजाज का और बनवासी के प्रसंग में जनता के मूल्यों से अनुप्राणित भक्ति-साहित्य की आत्मा का कितना सधा हुआ प्रयोग है—यह स्वयंस्फुट है। सघर्ष के चित्रण में, जनता के सांस्कृतिक जीवन की अभिव्यक्ति में हिन्दी-उर्दू का भेद-भाव अधिक नहीं रह जाता। इस दिशा में प्रगतिशील लेखक संघ के प्रयत्नों के सम्बन्ध में डॉ० रामविलास शर्मा ने लिखा है, “सन् '३६ के आसपास हिन्दी और उर्दू लेखकों की एक बहुत बड़ी संख्या जितना एक-दूसरे के निकट आयी उतना पहले कभी न आयी थी।”<sup>२</sup>

कहने की आवश्यकता नहीं कि प्रगतिशील कविता के भाषा-विषयक संघर्ष ने न केवल शुद्धतावादी संस्कारों को तोड़ कर भाषा की संकरता का मार्ग प्रशस्त किया वरन् बहुत बड़ी संख्या में नए भाषा के निकट जिसक कर उसने निपट गेवाह संस्कार-

१. 'हृत्', नवम्बर, १९४८, पृ० १३२।
२. 'भाषा और समाज', पृ० ३५६।

हीनता तक का परिचय दिया। पढ़ीस, सुदर्शन चक्र, वंशीधर शुक्ल आदि ने तो मुख्यतः ग्रामभाषा में ही रचनाएँ की। भाषा की यह संकरता और संस्कारहीनता सम्भ्रान्त दधि वाले कुलीनो के लिए असह्य थी; किन्तु प्रगतिशील कवियों ने कलात्मक स्तर पर सृजनात्मक भाषा के निर्माण और विकास के क्रम में इन सभी प्रकार के प्रयोगों को अपनाया। यह संयोग की बात नहीं है कि कविता के प्रति कुलीनतावादी दृष्टि रखने वाले अज्ञेय तक ने भाषा की सृजनशीलता के लिए उसकी संकरता का जोरदार समर्थन किया है।<sup>१</sup>

काव्य-भाषा के प्रति यह नया संस्कार वस्तुतः अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण की अधिक समर्थ बनाने के प्रयत्नों के कारण विकसित हुआ। कवियों का आदर्श उत्कट भावस्फामन से हट कर यह हुआ जैसा कि शमशेर ने कहा है :

“बात बोलेगी

हम नहीं

भेद बोलेगी

बात ही।”<sup>२</sup>

कविता में कवि का अनपेक्षित हस्तक्षेप न हो, कविता स्वयं अपने अन्तर्बाह्य सन्दर्भों को ध्वनित करे, यह कलावाद का आग्रह नहीं है, कविता को जनता के साथ जोड़ते हुए कला की रक्षा करने का संकल्प है। इस साधना में कवि तभी सफल हो सकता है जब वह भाषा के प्रति व्यापक जीवन-दृष्टि से प्रेरित हो तथा शब्दों के चुनाव में मुख्य ध्यान शुद्धता पर न देकर शब्दों के अर्थ, उनकी उपयुक्ततम अर्थव्याख्या, संवेदनात्मक अन्तर्वस्तु और ध्वनि एवं नाद-संगीत पर दे। “शब्दों में चित्र और संगीत कला के भी तत्त्व निहित हैं और सूक्ष्म मनोवृत्तियों वाला कवि उनका प्रयोग करता है।”<sup>३</sup> इस कथन के बाद जब रामविलास शर्मा शब्दों के प्रयोग में किसी प्रकार की सीमा की स्वीकार नहीं करते तो वे वस्तुतः समर्थ और शक्तिशाली भाषा के निर्माण की आवश्यकता पर ही बस देते हैं : “परन्तु प्रतिभाशाली कवि सदा से कविता के योग्य न समझे जाने वाले शब्दों का साहस के साथ प्रयोग करते चले आये हैं। ऐसा न करने से कविता का जीवन नष्ट हो जाय और थोड़े-से शब्दों को कवित्वपूर्ण जान कवि उन्ही का सौट-फेर प्रयोग किया करें। कवि का रसार्थ या क्षुद्र-से-क्षुद्र शब्द भी

१. दे० ‘तिथि कागद कोरे’, पृ० ७२-३।

२. ‘दूसरा सप्ताह’, पृ० ८१।

३. ‘स्वाधीनता और राष्ट्रीय साहित्य’, पृ० ७४।

जाग कर चमत्कार कर सकते हैं।” वया ‘हरिजन गाथा’ के ‘रैदासी कुटिया के अघेड़ संत गरीबदास’ की ‘बकरी वाली गंगा-जमनी दाढ़ी’, गले में लटकता ‘अंगूठानुमा जरा-सा टुकड़ा तुलसीकाठ का’, उनके ‘कपार पर, बायीं तरफ ढोढ़े के खुर का निशान’, ‘धुच्ची आँखें’ और ‘कठमस्त बदन’<sup>२</sup> आदि कविता के योग्य न भग्न जाने वाले शब्द या बिम्ब कवि के स्पर्श से जाग कर सचमुच चमत्कार नहीं करते ?

कहने का तात्पर्य यह कि प्रगतिशील कविता के सामने मुख्य प्रश्न काव्यात्मक समझे जाने वाले शब्दों से निमित्त एक ऐसी काव्य-भाषा के प्रयोग का कभी नहीं रहा जो गुणदोषवाचकता से निरपेक्ष शुद्ध कविता की रचना में सहायक हो। उसके सामने मुख्य प्रश्न रहा है जनता के साथ जीवन्त यात-प्रतयात को मूत कर सकने वाली ऐसी भाषा के प्रयोग का जो कवि और पाठक के बीच फासले को कम करे, जनता में संपर्कशील एकता लाये और जीवन के कथ्य को पूरी-पूरी प्रामाणिकता और जीवन्तता के साथ प्रतिबिम्बित करे। संक्षेप में, काव्य-भाषा की सृजनशीलता का प्रश्न एक तरफ काव्य-सृजन का आन्तरिक प्रश्न भी था और दूसरी तरफ कविता के उद्देश्य सम्बन्धी मूल्यों का भी। कलावादियों और प्रगतिवादियों में मुख्य अन्तर यही है कि कलावादी पहले प्रश्न को काव्य का आन्तरिक प्रश्न मानते हुए दूसरे प्रश्न को काव्येतर मानता है और इस प्रकार काव्य-भाषा अथवा उसकी सृजनशीलता के प्रश्न को निरपेक्ष और स्वयम्भू बना देता है, जबकि प्रगतिवादी दोनों को समान रूप से काव्य-सृजन की आन्तरिक समस्या के रूप में अंगीकार करता है। निश्चय ही, व्यापक दृश्य-परिधि की जटिल द्वन्द्वात्मकता के नाते प्रगतिशील कवि का भाषा प्रकार के भाषिक प्रयोग किये हैं जिन्हें डॉ० कर्नाथ वाजपेयी भाषा-शैली के तीन वर्गों में बाँटते हैं :

१. उद्बोधनात्मक : इसने सहजता, प्रवाह और गेयता के वावजूद प्रपा-रात्मक उद्देश्य होने के नाते “किसी भी प्रकार की बौद्धिकता, कला-रमकता एवं शिल्प-कीमल का प्रयोग नहीं होने दिया।”
२. वर्णनात्मक : कथात्मक विषयों अथवा दृश्यों के चित्रण के लिए उप-युक्त मानी गयी भाषा-शैली।

३. विचारात्मक : इसमें समर्थ और समृद्ध भाषा के साथ “काव्य के तत्त्व भी प्रचुर मात्रा में विद्यमान हैं।”<sup>१</sup>

यदि वर्गीकरण के दृष्टिकोण से देखें तो उद्बोधनात्मक, वर्णनात्मक और विचारात्मक के अलावा सूक्ति-शैली, अन्तरंग संगीतात्मक भाषा, मुहावरेदार भाषा, आदि अनेक वर्गों-उपवर्गों की कल्पना की जा सकती है। किन्तु, प्रगतिशील कविता की भाषा के बारे में समस्या वर्गीकरण की उतनी नहीं जितनी सांस्कृतिक गतिशीलता के बीच सक्रिय हिस्सेदारी अदा करने की है।

कहने की जरूरत नहीं कि भाषा-सम्बन्धी प्रगतिशील विवेक का सम्बन्ध कविता और जन-जीवन के द्वन्द्वात्मक सम्बन्धों से है। भावात्मक स्तर पर प्रगतिशील कविता जनता से जुड़ी हुई है। वह कला को जनता से जोड़ने, अर्थात् कवि और पाठक के बीच की खाई पाटने का उपक्रम करती है। विशिष्ट ऐतिहासिक और वैचारिक बोध के कारण वह जनता के अस्वाभाविक विखराव को दूर करने, उसमें जुझारू सांस्कृतिक एकता लाने का प्रयत्न करती है। दूसरी तरफ, सृजनात्मक धरातल पर उसका मघर्ष कला की स्वाभाविकता की रक्षा करते हुए भाव के अनुरूप उपयुक्ततम भाषा-संरचना की दिशा में है। इस द्विविध सघर्ष में प्रगतिशील कविता ने जिस भाषा का विकास किया उसने जनता और कवि के सम्बन्धों को, भाषा की व्यञ्जना-क्षमता और अनुभव-राशि को विकसित किया, कुलीनतावादी, सम्प्रदायवादी भाषा-संस्कारों को निर्णायक चुनौती दी; समर्थ और सृजनात्मक काव्य-भाषा की रचना में महत्वपूर्ण पहलकदमी की।

## प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ

काव्य सृजन की आन्तरिक चुनौतियाँ एक गतिशील द्वन्द्व से सम्बद्ध हैं और वे मूलतः दो स्तरों पर प्रकट होती हैं :

१. सृजनबिन्दु से—कला में रूप और वस्तु के उपयुक्त समुतल का स्तर, और
२. सम्प्रेषण बिन्दु से—रचनाकार और पाठक के बीच अन्तस्सम्बन्ध का स्तर ।

किसी साहित्य के स्वभाव और स्वरूप तथा गुण और दोष को इन्हीं दो कोणों से परखा जा सकता है । प्रगतिशील कविता पर मुख्यतः नारेबाजी, कलाहीनता, भद्देसपन, बौद्धिकता, दलगत राजनीतिक प्रचार, विदेशी अनुकरण, आदिक पक्ष की प्रमुखता आदि के आरोप लगाये जाते हैं । यह सच है कि इस प्रकार के आरोप सर्वथा निराधार नहीं हैं । किन्तु यह और भी सच है कि बहुत अंशों में ऐसे आरोप स्वतः भी आग्रहों-दुराग्रहों से प्रेरित हैं । जहाँ तक उनमें सत्य का अंश है, हम उपर्युक्त दोनों कोणों से विचार करके प्रगतिशील काव्य की इन कमजोरियों के वास्तविक कारणों तक पहुँच सकते हैं ।

चूँकि सृजनकर्म की जटिल आन्तरिक प्रक्रिया में रचनाकार से सम्बद्ध अनेक संवादी और विवादी तत्त्व एक साथ गतिमान रहते हैं, इसलिए रूप और वस्तु तथा अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण सम्बन्धी विवेचन को किसी स्थिर-समानत रेखा द्वारा विभक्त नहीं किया जा सकता । इन सभी तत्त्वों में परस्पर अन्योन्यता का सम्बन्ध

है। कला की सफलता-असफलता का सम्बन्ध इन तत्त्वों की सन्तुलन-स्थिति से है। कवि और काल के सन्दर्भ में अधिकांश प्रगतिशील कविताएँ वही असफल हुई हैं जहाँ कवि वस्तुजगत् को अपनी वैचारिक समझ के अनुरूप समंजस रूप में ग्रहण नहीं कर सके हैं तथा उसे रागात्मक स्तर पर आत्मसात् करके सृजनात्मक छोट के रूप में प्रस्फुटित होने की प्रक्रिया सम्पन्न नहीं कर पाये हैं। इसीलिए इन रचनाओं में गहरा बेमेलपन नजर आता है, कही कवि की अपनी आत्मनिष्ठ धारणाएँ पूरी रचना पर हावी हो जाती हैं, कही वस्तु प्रकृत रूपाकार ग्रहण नहीं कर पाती। इस स्थिति से कविता नामधारी जिस चीज का जन्म होता है वह मात्र वक्तव्य या काव्याभास या नारा होती है, अथवा कवि कुछ कहता है लेकिन भावक भीषणता देखना रह जाता है कि आखिर कौन-सी काव्योचित बात कही गयी है। अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण में यह तनाव कृति की रचनात्मकता को नष्ट करता है।

काव्य रचना का अपना एक आन्तरिक तर्क होता है जिसमें प्रत्ययात्मक बौद्धिक अनुशासन तथा संवेदनगत रागात्मक अनुशासन का अविकल संश्लेषण होता है। इस सामासिक, संश्लिष्ट अनुशासन का व्यतिक्रम कलात्मक सृष्टि में व्यतिक्रम उत्पन्न कर देता है। उदाहरण के लिए राजीव सक्सेना की कुछ पंक्तियाँ उद्धरणीय हैं :

प्यार करना ही काफी ती नहीं है,  
प्यार के अधिकार की रक्षा भी जरूरी है।  
युद्ध की ज्वालाएँ दिशि सुलगाये है,  
आओ इन्हें बुझा दें !  
भूख-बेकारी के साथ फन उठाये हैं,  
आओ इन्हें कुचल दें !<sup>१</sup>

यह आह्वान भावक की रागात्मक सत्ता को आन्दोलित कर, अपने सृजनात्मक वेग के साथ बहा ले जाने में असमर्थ है। इसमें बौद्धिक अनुशासन एकदम दुरुस्त है, वैचारिक समझ ठीक मार्गदर्शन दे रही है, पर संवेदन के साथ इस सबका विलय नहीं हुआ है। राजीव सक्सेना की यह "कविता" प्रगतिशील अवश्य है, पर क्या यह कविता भी है ?

जहाँ वस्तु की संवेदना कवि की निजता में परिणत नहीं हो पाती, दोनों में पारंपरिक की स्थिति बनी रहती है, वहाँ कवि का स्वीकृत उद्देश्य अथवा आशय

कुछ भी हो, कविता उसकी संगति में होने की सूचना नहीं देती। “कर्म देवाय ?” प्रभाकर माचवे की प्रसिद्ध कविता है। इसकी ख्याति का सम्बन्ध माचवे जी के इस संकल्प से था :

हम उनके गायने गाने !

जिनका जीवन किन्हीं कारणों

से है आज हुआ बेमाने !<sup>१</sup>

यह कविता सन् '४१ की है। '३६ में “अर्थशास्त्र” शीर्षक कविता में उन्होंने लिखा था कि चना-चबेना खाने वाला कवि किसानों के घर जाता है और उसका “सोशलिस्ट” मित्र अर्थशास्त्र का ग्रन्थ पोटता रह जाता है।<sup>२</sup> इस कविता को माचवे जी “इम्प्रेसनिस्ट” कविता कहते हैं। यह प्रभाववाद “कर्म देवाय” में उन लोगों के गीत गाने के संकल्प में विकसित हुआ “जो निज अधिकारों से वंचित/जो हैं शोषित, लुण्ठित, मुञ्चित”। आगे भी कुञ्चित और सिञ्चित की तुक मिलाते हुए उन्होंने अपनी सहानुभूति के पात्रों की व्याख्या की है। ये “मल्लाह, उडाके, पंदल” धम सत्ता के दल हैं जो रणवर्षा में धनसत्ता के दीवानों को चुनौती देते हैं।<sup>३</sup> कह सकते हैं कि इस कविता में कवि केन्द्र अपनी सहानुभूति और धृष्टा के पात्रों को पहचानने की कोशिश कर रहा है और “वञ्चित मुञ्चित” लोगों के गीत गाने का निर्णय ले रहा है, इसलिए उसकी भाषा, शैली और काव्य-वस्तु में किसानों-धमजीवियों का जीवन-मार्थ न आना कोई दोष नहीं है। किन्तु समस्या तब उत्पन्न होती है जब कवि जनता को निकट से जानने का दावा करता है और कविता में कहो भी इस परिचय की शक्त नहीं मिलती। अज्ञेय मानते हैं कि “कविता ही कवि का परम वक्तव्य है, अतः यदि कविता के स्पष्टीकरण के लिए स्वयं उसके रचयिता को गद्य का आश्रय लेकर कुछ बहना पड़े तो साधारणतया इसे उसकी पराजय ही समझना चाहिए।”<sup>४</sup> दूसरे शब्दों में, ऐसी स्थिति तब उत्पन्न होती है जब अनुभूत यथार्थ और अभिव्यक्त यथार्थ में फासना हो और यह फासला कविता की शक्ति को क्षीण करता है।

१. ‘अनुदान’, पृ० ५२।
२. ‘विशाल भारत’, जनवरी, १९३६।
३. ‘अनुदान’, पृ० ५२-५३।
४. ‘सार-सप्तक’, पृ० ७४।

उदाहरण के लिए स्वयं प्रभाकर भाचवे की “एक दृश्य” कविता को लें।  
कविता का आरम्भ है :

उन काले अछोर खेतों में  
हलवाहों के बालकवण कुछ खेल रहे हैं;  
पहली झड़ियों से निर्मित कदम की गेंदें खेल रहे हैं !

‘शिक्षा-संस्कृतिविहीन, दोन-मसीन, निठल्ले’ ये “कदम-मिट्टी के राजदुलारे”  
प्रकृति के रम्य-सौन्दर्य का आस्वादन करने की जगह धक्कमधक्का कर रहे हैं :

सद्यःस्नाता हरित-श्यामता, शस्य वालियों में प्रफुल्लता,  
प्रकृति में सौन्दर्य फैलता;  
किन्तु गांव वालों के लड़के ये मटमैले, करते धक्कमधक्का !

आखिर इन्होंने “विद्याभृत कब चबछा ?” स्वभावतः कवि की भावना जाग  
गयी। वह इनकी स्थिति का कारण जानना चाहता है। कारण यह है :

इसका उत्तर स्वयं हमी में, हमने ही उनकी यों रक्खा,  
ओ अब उनकी गिनती है प्रेतों में ।<sup>१</sup>

समस्या वास्तविक है, प्रश्न बाजिब है और उत्तर भी ठीक है। यहाँ “हम”  
का प्रयोग निश्चय ही मानकीय दायित्व को रेखांकित करने के लिए हुआ है।  
किन्तु गुजनात्मक धाराल पर समस्या यह है कि कवि प्रकृति के रम्य सौन्दर्य का  
आनन्द न ले पाने वाले देहाती लड़कों को कीचड़ में खेलते देखता है और उस पर  
अदनी प्रतिक्रिया व्यक्त कर देता है। वह उन लड़कों के साथ शामिल नहीं होता,  
उनके जीवन में नहीं जाता। इसलिए “धक्कमधक्का” को ही उनकी शिक्षा संस्कृति-  
हीनता का पर्याय ममज्ञता है। दूर से यथार्थ को देख कर साहित्यिक शिल्प में  
आत्मगत प्रतिक्रिया व्यक्त कर देना प्रगतिशील कविता को उसके सांस्कृतिक आधार  
पर प्रतिष्ठित करना नहीं है। यह प्रवृत्ति जिस “बौद्धिक सहानुभूति” पर आधारित  
है उसका सम्बन्ध जनता के जीवन, उसकी संस्कृति से कवि के अपरिचय से है।

इस प्रकार की प्रवृत्तियों को मध्य करके डॉ० केसरी नारायण शुक्ल ने लिखा  
था “अधिकांश प्रगतिवादी रचनाओं में बौद्धिकता अधिक, रागात्मकता कम है”।<sup>२</sup>

१. ‘तार-सप्तक’, पृ० ३३।

२. ‘आधुनिक क व्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत’, पृ० २०४।

अधिकांश प्रगतिवादी रचनाओं पर यह बात लागू नहीं होती, किन्तु इस प्रवृत्ति का वस्तुगत आधार क्या है, इस सम्बन्ध में डॉ० शुक्ल ने लिखा : “क्रान्तिकारी भावनाओं का स्रोत मध्यवर्ग की बड़ी हुई चेतनता में है उसी प्रकार उसके प्रचार और प्रभाव की संकीर्णता का कारण भी उसकी परवशता में है। बात यह है कि मध्यवर्ग और जन-सामान्य के बीच जो खाई है वह अभी तक पाटी नहीं जा सकी है।”<sup>१</sup>

जो कवि मध्य वर्ग से आये और जन-सामान्य के साथ अपनी इस खाई को पाटने का गम्भीर प्रयत्न नहीं किया उनकी कविताओं में जनता में महानुभूति है, उसके कल्पना की चिन्ता भी है, लेकिन उसके जीवन की झंझट नहीं, आत्मगत प्रतिक्रियाएँ हैं, जनता की भाषा नहीं “गदामी, बुझुसिता, महावृत्तात्मनूतिका”<sup>२</sup> जैसा निर्जीव साहित्यिक जगजाल है। शुक्ल जी मध्य वर्ग की बड़ी हुई चेतना की क्रान्तिकारी भावनाओं का स्रोत कहते समय यह ध्यान में नहीं रखते कि जनता में अपने इस पार्थक्य के कारण ही मध्यवर्गीय कवि जन-जीवन के किसी को अतरंग परिचय और गहरी संवेदना के साथ प्रस्तुत नहीं कर पाते। अनुभव की रिवतता और बौद्धिक प्रेरणा का यह अन्तर्विरोध निस्सन्देह मध्यवर्गीय कवियों की सीमा को प्रतिष्ठित करता है, किन्तु डॉ० शुक्ल की असंगति का कारण यह है कि वे समस्त प्रगतिशील कविता को मध्यवर्ग से जोड़ने का उपक्रम करते हैं। वेदार, न गार्जुन, त्रिलोचन, रामविलास आदि कवि जन-जीवन से निकट का परिचय रखने के कारण, मुख्यतः ग्रामीण परिवेश से सम्बद्ध होने के कारण अपनी भाषा और काव्य-वस्तु में जनता के निकट पहुँचते हैं। वे कविता को कवि और जनता के बीच सीधे संवाद का माध्यम बनाते हैं। इसलिए यह समझ संगत नहीं है कि प्रगतिशील कविता मूलतः मध्यवर्ग की कविता है। मध्यवर्ग के कवियों में जिन्होंने जनता के सांस्कृतिक जीवन से अपने को घनिष्ठ रूप में जोड़े बिना, दूर-दूर से देख-सुन कर उन पर कविताएँ लिखी, उनमें वस्तु में अमूर्त बौद्धिकता और शिल्प में कलावाद या प्रचार-वृत्ति के दर्शन होते हैं। यह समझ की बात नहीं है कि उभेष्ठ के चिन्तनान्ते द्विप्रहर में “खिलखिलाता येष्ठवर्णी गुलमुहर” देखते ही कवि कहता है—

पड़ रहा हूँ लाल परचम की विजय;

गढ़ रहा हूँ मूर्तिका में रक्तमय—

कल्पना का प्राणभय वह मूर्ति पट, आदि।<sup>३</sup>

१. ‘आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत’, पृ० २०५।

२. ‘हय’, धनद्वार ४२, मार्चवे की कविता : “दा ज्दास्तमुते मोवियस्सी सोयून”।

३. ‘अनुत्प’, पृ० १४।

उदाहरण के लिए स्वयं प्रभाकर माचवे की "एक दृश्य" कविता को लें। कविता का आरम्भ है :

उन कामे अच्छे र खेतों में  
हलवाहो के बालकण कुछ खेन रहे हैं;  
पहली छड़ियों से निमित्त कदम की गेंदें खेल रहे हैं !

'शिक्षा-संस्कृतिविहीन, दीन-मलीन, निष्ठले" ये "बर्दम-मिट्टी के राजदुलारे" प्रकृति के रम्य-सौन्दर्य का आस्वादन करने की जगह धक्कमधक्का कर रहे हैं :

सद्यःस्नाता हरित-श्यामता, शस्य बालियों में प्रफुल्लता,  
प्रकृति में सौन्दर्य फैलता;  
किन्तु गाँव वालों के लड़के ये घटपेले, करते धक्कमधक्का !

आखिर इन्होंने "विद्यामृत कब चखा ?" स्वभावतः कवि की भावना जाग गयी। वह इनकी स्थिति का कारण जानना चाहता है। कारण यह है :

इसका उत्तर स्वयं हमी में, हमने ही उनको यों रखा,  
जो अब उनकी गिनती है प्रेतों में !<sup>१</sup>

समस्या वास्तविक है, प्रश्न बाजिर है और उत्तर भी ठीक है। यहाँ "हम" का प्रयोग निश्चय ही मानवीय दायित्व को रेखांकित करने के लिए हुआ है। किन्तु सृजनारम्भक धरातल पर समस्या यह है कि कवि प्रकृति के रम्य सौन्दर्य का आनन्द न ले पाने वाले देहाती लड़कों की कीचड़ में खेलते देखता है और उस पर अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त कर देता है। वह उन लड़कों के साथ शामिल नहीं होता, उनके जीवन में नहीं जाता। इसलिए "धक्कमधक्का" की ही उनकी शिक्षा संस्कृति-हीनता का पर्याय समझता है। दूर से यथार्थ को देख कर साहित्यिक शिल्प में आत्मगत प्रतिक्रिया व्यक्त कर देना प्रगतिशील कविता की उसके सांस्कृतिक आधार पर प्रतिष्ठित करना नहीं है। यह प्रवृत्ति जिस "बौद्धिक सहानुभूति" पर आधारित है उसका सम्बन्ध जनता के जीवन, उसकी संस्कृति से कवि के अपरिचय से है।

इस प्रकार की प्रवृत्तियों को तदय करके डॉ० केसरी नारायण शुक्ल ने लिखा था "अधिकांश प्रगतिवादी रचनाओं में बौद्धिकता अधिक, रागात्मकता कम है"।<sup>२</sup>

१. 'तार-सप्तक', पृ० ३३।

२. 'आधुनिक कव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत', पृ० २०४।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ . २५३

अधिकांश प्रगतिवादी रचनाओं पर यह बात लागू नहीं होती, किन्तु इस प्रवृत्ति का वस्तुगत आधार क्या है, इस सम्बन्ध में डॉ० शुक्ल ने लिखा : "क्रान्तिकारी भावनाओं का स्रोत मध्यवर्ग की बढ़ी हुई चेतनता में है उसी प्रकार उसके प्रचार और प्रभाव की सकीर्णता का कारण भी उसकी परवशता में है। बात यह है कि मध्यवर्ग और जन-सामान्य के बीच जो खाई है वह अभी तक पाटी नहीं जा सकी है।"

जो कवि मध्य वर्ग में आये और जन-सामान्य के साथ अपनी हम खाई को पाटने का सम्भीर प्रयत्न नहीं किया उनकी कविताओं में जनता से सहानुभूति है, उसके कल्याण की चिन्ता भी है, लेकिन उसके जीवन की झाँकी नहीं, आत्मगत प्रतिक्रियाएँ हैं, जनता की भाषा नहीं "गधसी, गुमूषिता, महावृत्तान्तप्रतिका" जैसा निर्जोष साहित्यिक यागजाल है। शुक्ल जो मध्य वर्ग की बढ़ी हुई चेतना को क्रान्तिकारी भावनाओं का स्रोत कहते समय यह ध्यान में नहीं रखते कि जनता से अपने इस पार्थक्य के कारण ही मध्यवर्गीय कवि जन-जीवन के विरोधी अंतरंग परिचय और गहरी संवेदना के साथ प्रस्तुत नहीं कर पाते। अनुभव की रिकतता और बौद्धिक प्रेरणा का यह अन्तर्विरोध निस्सन्देह मध्यवर्गीय कवियों की सीमा को प्रतिध्वनित करता है, किन्तु डॉ० शुक्ल की असंगति का कारण यह है कि वे समस्त प्रगतिशील कविता को मध्यवर्ग से जोड़ने का लक्ष्य करते हैं। कंदार, न गार्जुन, त्रिलोचन, रामविलास आदि कवि जन-जीवन से निकट का परिचय रखने के कारण, मुख्यतः ग्रामीण परिवेश से सम्बद्ध होने के कारण अपनी भाषा और काव्य-वस्तु में जनता के निजट पहुँचते हैं। वे कविता को कवि और जनता के बीच सीधे मवाद का माध्यम बनाते हैं। इसलिए यह समझ संगत नहीं है कि प्रगतिशील कविता मूलतः मध्यवर्ग की कविता है। मध्यवर्ग के कवियों ने जिन्होंने जनता के सांस्कृतिक जीवन से अपने को घनिष्ठ रूप में जोड़े बिना, दूर-दूर से देख-सुन कर उन पर कविताएँ लिखी, उनमें वस्तु में अमूर्त बौद्धिकता और शिल्प में कलावाद या प्रचार-वृत्ति के दर्शन होते हैं। यह संयोग की बात नहीं है कि ज्येष्ठ के चिन्तन-चिन्ताते द्विप्रहर में "पिललिनाता श्रेष्ठदर्शी गुलमुहर" देखते ही कवि कहता है—

पठ रहा हूँ लाल परचम की विजय;

गढ़ रटा हूँ मृत्तिका में गहनमय—

कल्याण का प्राणमय वह मूर्ति पट, आदि । ३

१. 'आधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत', पृ० २०५।
२. 'हम', अक्टूबर ४२, माचवे की कविता : "दा ज्दास्त्युते सोवियात्स्की सोयूज"।
३. 'अनुपम', पृ० ५४।

और "मनु के वंशज" के प्रसंग में आधुनिक समाज की असंगतियों से अधिक "ताता-विला योजना" और "कूपरलैण्ड प्लान" जैसी अखबारी कविताएँ ढल कर आती हैं।<sup>१</sup> इसलिए यदि कुछ विद्वानों को प्रगतिशील कविता में सामयिक उत्साह दिखता है तो यह अकारण नहीं है।

इसका यह आशय नहीं कि सामयिक विषय कविता में रूपान्तरित नहीं हो सकते। हो सकते हैं, बशर्ते कवि सतही दृष्टि से बच कर जनता की वास्तविकताओं के बीच अपनी संवेदनाओं को धनीभूत करे। जनता से थोड़ा ही परिचय स्थापित करके सर्वेश्वर ने दिखा दिया है कि एक "आग" के भीतर आकर "पगार", "दरखास्त", "फाके" और "धेराव" किस तरह कविता बनते हैं।<sup>२</sup>

मध्य वर्ग से आये प्रगतिशील कवियों ने सैद्धान्तिक स्तर पर मार्क्सवाद को स्वीकार किया और मजदूर-किसान से बौद्धिक स्तर पर जुड़ने का संकल्प भी किया। किन्तु जनता के संस्कारों को आत्मसात् करने का जैसा प्रचण्ड संघर्ष मुक्तिबोध के काव्य में दिखायी देता है वैसा अन्यत्र दुर्लभ है। नागार्जुन का काव्य-संस्कार मध्यवर्गीय नहीं है इसलिए वे बेसीस होकर मध्यवर्ग की आलोचना करते हैं, उनकी आलोचना में फटकार है और सहानुभूति भी, चुनौती है और प्रेरणा भी। मुक्तिबोध आत्मसंजग है इसलिए अपने वर्ग के लोगो को सलाह और उद्बोधन के स्वर में सम्बोधित करते हैं। जिन कवियों की संवेदना नागार्जुन और मुक्तिबोध से भिन्न मध्यवर्गीय जीवन-स्थिति से परिचालित है वे "निम्न मध्यवर्ग" की आलोचना करते समय खुद को सर्वहारा कल्पित अवश्य करते हैं, किन्तु मजदूर-वर्गीय वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोण का परिचय नहीं देते, शिष्टाचार के साथ कड़ी भाषा का मध्यवर्गीय संस्कार ही व्यक्त करते हैं :

लहू नहीं, गो-मूत्र बहता इन जिस्मों में,  
इसी से सदा ढरते क्रान्ति से, नवीनता से पवड़ाते।  
पीटते सकीर।<sup>३</sup>

सात्यम यह कि जिन कवियों में जनता के संस्कार अजित करने का कठिन आत्मसंघर्ष नहीं है उनकी सहानुभूति सामाजिक-सांस्कृतिक विषयों से सम्बन्धित

१. 'अनुक्षण', पृ० ७१।

२. 'जंगल का दर्द', पृ० ६५।

३. 'धार सप्तक', पृ० ५६।

कविताओं में जीवन के प्रामाणिक और प्राणवान् स्पन्दनो से युक्त नहीं है। आत्मगत सन्दर्भों को उद्घाटित करने वाली कविताओं में अवश्य जीवन्तता के दर्शन होते हैं। "माक्स और गांधी" ऐसी ही कविता है। इस कविता में दोनों महापुरुषों के दार्शनिक निष्कर्षों को लेकर कवि का अन्तर्द्वन्द्व चित्रित हुआ है। गांधीवाद वैयक्तिक नैतिकता को केन्द्र में रख कर समाज-सुधार का रास्ता दिखाता है और मार्क्सवाद व्यक्ति को सामाजिक पृष्ठभूमि में देखता है। इसलिए कवि के अनुसार "एक अशु को दोने वाला, एक अशु को देश-निकाला!" है। व्यक्ति का क्षेत्र सीमित है और समाज का क्षेत्र विस्तृत, दोनों में सामंजस्य का अर्थ है कुछ अनुशासन, कुछ गड़बड़। इस समझ में जो ध्रान्ति निहित है वह कवि को इस निष्कर्ष पर पहुँचाती है कि,

गांधी दिल के सहजाकर्षण, माक्स दिमाग की "ओवरप्रोथ"।<sup>१</sup>

विचारों के साथ जीवन के प्रत्येक क्षेत्र में दो विरोधी दबावों को झेलने और उनमें सन्तुलन लाने, किसी पक्ष को अतिरञ्जित करके जानने, समझने और प्रस्तुत करने की यह प्रकृति मध्यवर्गीय जीवन-दृष्टि का ही परिणाम है। अपनी सैद्धान्तिक ध्रान्तियों और शिल्प में गतिशीलता के अभाव के बावजूद कवि के आन्तरिक द्वन्द्व को चित्रित करने के कारण कविता में प्रभाव आ गया है। साथ ही, कविता में कवि के वैचारिक संक्रमण के बीज भी अंकुरित होते दिखायी देते हैं। भावप्रवण कवि के लिए स्वाभाविक है कि उसका झुकाव "दिल के सहजाकर्षण" की ओर हो, "दिमाग के ओवरप्रोथ" की ओर नहीं।

आगे चल कर जब प्रभाकर माखड़े "दिमाग के ओवरप्रोथ" से अलग हो गये, विकल्प और दुविधा से मुक्त होकर "दिल के सहजाकर्षण" के प्रवाह में चले गये, तब उन्होंने खुद को मार्क्सवादी मानना बन्द कर दिया, प्रगतिवाद को "परपीड़न-प्रेम और प्रचार" की कविता कहा।<sup>२</sup> "परपीड़न" का सम्बन्ध वर्ग शत्रु की आलोचना से है—

यताऊँ / कैसे सगते हैं / दरिद्र देश के धनिक ?  
जैसे कोढ़ी-कुदब तन पर मणिमय आभूषण।<sup>३</sup>

१. 'अनुदान', पृ० ४०-४३।

२. उद्धृत : 'हिन्दी साहित्य के प्रमुख "वाद" और उनके प्रवर्तक', पृ० १६६।

३. नागार्जुन, 'नमा पद्य', अग्रस्त, १९५३, पृ० १४।

और "प्रचार" का सम्बन्ध "राजनीतिक पक्ष-विशेष की माइक" कविता बनाने की प्रवृत्ति से। कम्युनिस्ट पार्टी ने कहा आजादी झूठी है, तो कवि ने लिखा :

इत्ते से पानी से बुझने वाली किसकी यहाँ तृपा ?  
पहिले से ही गरजने वाली यह आजादी मृषा-मृषा !<sup>१</sup>

निश्चय ही दोनों प्रवृत्तियाँ निन्दनीय हैं। किन्तु आश्चर्य तब होता है जब अपने मार्क्सवादी दौर में कम्युनिस्ट पार्टी के कार्यक्रमों को पथबद्ध करके प्रचारवृत्ति को बढावा देने के बाद व्यक्तिगत नैतिकता पर आधारित "सहजाकर्षण" में अभिभूत होने पर आत्मालोचना की ईमानदारी दिखाने की जगह माचवे जी पूरे प्रगतिशील काव्य को "राजनीतिक पक्ष-विशेष की माइक" कहते हैं।

नागार्जुन की आलोचना में जो तोखापन है वह मजदूरवर्गीय घृणा का परिणाम है। मध्यवर्ग की सम्भ्रान्त रुचि के लिए यह घृणा स्वीकार्य नहीं है। माचवे जी की आलोचनाओं की नागार्जुन की आलोचनाओं में तुलना करने पर साधारण जनता और मध्य वर्ग की रुचियों का फर्क पता चलता है। इससे यह भी पता चलता है कि जीवन-मयार्थ, वैचारिक निष्कर्ष और काव्य-वस्तु की संवेदना जहाँ कवि की निजता में परिणत नहीं हो पाती, दोनों में दूरी बनी रहती है वहाँ सहज आत्मतत्त्वों और सजग विचारधारा के बीच भी दूरी बनी रहती है। कवि के व्यक्तित्व का यह विभाजन कविता में विघटन का कुरा धारण करता है इसलिए राजनीतिक या सामाजिक विषयों से सम्बन्धित कविताओं में केवल "दिमाग का ओवरड्राय" परिलक्षित होता है और व्यक्तिगत सन्दर्भों पर लिखी गयी कविताओं में 'दिल का सहजाकर्षण' व्यक्त होता है। 'आजादी मृषा-मृषा' के साथ "मैंने जितना नारी तुमको याद किया है, ध्यात किया है।..."<sup>२</sup> जैसी कविताओं को ध्यान में रखने पर इस तथ्य को भली-भाँति समझा जा सकता है।

जनता से दूर रह कर कवि जीवनानुभवों से अपनी विचारधारा को पुष्ट नहीं कर पाता इसलिए उसकी विचारधारा रचना से आभा की तरह फूटने की चञ्चल अलंकार की तरह उस पर आरोपित होती है। परिणामस्वरूप कविता को सांस्कृतिक आधार प्रदान करने की गम्भीर चुनौती को नजरदाना करके कवि बहुत

१. प्रभाकर माचवे, 'हंस', मई, १९४७।

२. 'तार-सप्तक', पृ० ५३।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २५७.

बार शुष्क सिद्धान्त निरूपण में प्रवृत्त होता है। आरम्भिक दौर की कलाहीन इति-वृत्त वाली कविताओं के अलावा, कुछ कला सज्जन कवियों में भी इसके उदाहरण सरलता से मिल जाते हैं। नेमिचन्द्र जैन की एक कविता है 'चलो आगे चलें', इसमें मानव अस्तित्व के विकास की प्रक्रिया के रूपक में द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद के मिथान्त की व्याख्या है। द्वन्द्वावाद की प्रक्रिया 'निषेध का निषेध' और 'विरुद्धों की एकता' के रूप में परिभाषित है। कवि 'इस मार्ग के छोर पर किमी को मिलने की' आशा न होने पर भी बिना किसी 'आन्तरिक आकर्षण' के (यन्त्रवत्!) चलना अनिवार्य समझता है 'क्योंकि तुममें है मेरे अस्तित्व का विरोध/पा कर तुम्हारा सम्पर्क/इस जीवन का नियम/सघर्ष का/सक्रिय हो उठता है/ "तुम और मैं इस द्वन्द्व में होंगे समाप्त/... और तब उसमें से होगा निर्माण/एक नूतन अस्तित्व का/... जो स्वयं किसी एक-दूसरे के सहारे/फिर होगा प्रगतिशील/उन्मुख अदम्य नयी शक्ति में।" १

स्पष्ट है कि विचारधारा को जीवन से घृष्ट और सघुक्त किये बिना मात्र बौद्धिक रूप में ग्रहण करने पर कवि जीवन-स्थितियों के आयोजन द्वारा अपनी विचारधारा की अनिवार्यता व्यञ्जित करने की जगह सैद्धान्तिक व्याख्या के लिए कविता का आयोजन करता है। मिथान्तों को रागात्मक स्तर पर जज्ब न कर पाने और अपनी जनता को न जानने-समझने के कारण कला अतिरिक्त बौद्धिकता के भार से दब जाती है। कवि यह विवेक नहीं रखता कि वह किससे प्रेरित है और किसे सम्बोधित कर रहा है। वह 'जनता के बीच से बातने' के बजाय 'जनता को समझाने' की मुद्रा में घोलता है। 'चलो आगे चलें' में नेमिचन्द्र जैन बुद्धिजीवियों को 'समझाते' हैं तो 'साम चीन' में अचल अपनी जनता—मजदूर-बिसाल—को। चीन की जनता में सुविष्ट की भावना थी, वह स्वतंत्र हुई। यह प्रेरणा कवि अपनी जनता को भी देना चाहता है। चीन की विजय से 'हमारा मस्तक ऊंचा' हुआ है और दुश्मन में प्रतिहिंसा उत्पन्न हुई है। लेकिन यह 'दुश्मन' कौन है?

साम चीन सह रहा उसी सरमायादारी से दिन-रात जिसका अघम रूप है यह 'कंसिज्म' हो रही जिसकी बात। २

कविता जनता को क्रांतिकारी प्रेरणा देती है, लेकिन उपदेसों से नहीं; जीवन और मर्याद के मजबूत चित्रों, आदर्शों और चरित्रों के मूर्त चित्रण के जरिदे

१. 'एकान्त', पृ० २६।

२. 'हम', जुलाई, १९४२।

संस्कारित करके। तारीफ यह कि 'गाल चीन' में फासिज्म की 'अधमता' की कोई जीवित मिसाल नहीं है।

'मानवपन' कविता में पत जी ने लिखा था :

पीने पत्ते, टूटी टहनी, छितके-ककड-पत्थर,  
कूड़ा-करकट सब कुछ भू पर जगता सार्थक सुन्दर।<sup>१</sup>

पत के लिए मनुष्य से सम्बन्धित होकर कूड़ा-करकट भी सार्थक और सुन्दर हो गया। यह मानव-लोक अपरिचित नरक भी है और इस धरती के रोम-रोम में भरी सहज सुन्दरता भी है। किन्तु कुछ कवियों के लिए यह धरती केवल नरक है। ये कवि अपने आवेश को गोक कर जब दुनिया को, इन्सानो को देखते हैं तो उन्हें खारी और नरक के दर्शन होते हैं। "किरण बेना" का कवि अचल देखता है :

वह मजदूर की अन्धी लड़की/खून जम गया जिसका काता-काला/  
सड़ी प्राणघातक नमकीन हवा में/दृष्टिहीन दुःस्वप्न भरी वह/भूख,  
गन्दगी नान गरीबी में।/रही नहीं मेहनत-मजदूरी भी कर  
भकती।/अन्धकार में पड़ी रत्न-सी अर्खें/बागी रोटी वाली  
पानी/वीन रही धुँधली-धुँधली त्रिन्दपानी।<sup>२</sup>

कृष्ण, यल्लि बीमरस के पर्यावसोकन में कवि ने रितनी सूक्ष्मता से क म लिया है वह 'जमे काले खून' और 'प्राणघातक नमकीन हवा' से स्पष्ट है। यदि यथार्थ-चित्रण के नाम पर उपर्युक्त वर्णन कलाहीनता का सबूत है तो अन्धी लड़की की अन्धकारमय त्रिन्दगी को 'धुँधली-धुँधली' कहना संवेदनहीनता का। कलाहीनता संवेदनहीनता का परिणाम है। इसीलिए कविता को वस्तु दास्ताविक होकर भी कला में विश्वसनीय कथ्य नहीं बनती।

अपनी जनता, अपने देश की वर्गीय-संरचना, अपने ऐतिहासिक सन्दर्भों को ठीक-ठीक न समझने वाले कवि वास्तव में भावसंवाद को भी सही ढंग से समझ पाने में असमर्थ रहे। ये यथार्थ की असमर्थियों और पाक्षविहताओं के उद्घाटन के नाम पर कूड़ा-करकट बढ़ीर कर अपने भीतर निहित अनास्था, संशयालुता और अविश्वास को ही प्रकट कर रहे थे। जीवनानुभव के खोजलेपन से उत्पन्न यह भाव-बोध जनता के सांस्कृतिक जीवन में निहित स्वस्थ मूल्यों और परम्पराओं की

१. 'पुगवाणी, मुमित्रानन्दन पत ग्रन्थावली-२', पृष्ठ ८८।

२. उद्धृत : डॉ० दुर्गा प्रसाद झा, 'प्रगतिशील हिन्दी कविता', पृ० १८६।

अवहेलना करता है, सभी मूल्यों को अस्वीकार करने वाले निपेक्षवाद की ओर बढ़ता है। परिणाम यह होता है कि कवि जब क्रान्ति का स्वप्न देखता है तो उसे दिनकर की भाँति 'विपथगा' बना देता है। यह महानाशवाद वस्तुतः उसी निपेक्षवादी दृष्टि का प्रस्फुटन है जो समाज और मानवसंवाद सम्बन्धी भ्रान्तियों से उत्पन्न होती है। आरसी प्रसाद सिंह के 'रक्तपर्व' में यह प्रवृत्ति बड़े सघन रूप में व्यक्त हुई है। कविता 'साम्यवाद गान'¹ से आरम्भ होती है और शीघ्र ही 'सर्वनाश गीत'² गाने लगती है। वह मृत्युञ्जय से 'अपनी गति का करास' ढोल कर 'पेट में समेट लो तत्क्षण समस्त विश्व' का आह्वान³ करना है और क्रान्ति सम्बन्धी अपनी धारणाएँ सूचित करते हुए लिखता है :

इतना परिवर्तन; लीलामय, / एक ही निमिष तो / कुटिल रही  
भूकूटी तुम्हारी, / और उस रोप ज्वाला में क्षणिक/ताण्डव  
त्रिलोचन की / भस्मसात् हो गया त्रिलोक । / .. रवे गये  
यहाँ में जो पुर-सौध, / वने थे युगों में जो विलास निकेतन,  
शताब्दियों की संचित सम्पत्ति, क्षण में कर दी धुपने/  
अन्तर्हित, नष्ट, तिरोहित स्वाहा !! ⁴

शोषक संस्कृति का नाश हो, यह कामना सर्वथा उचित है। किन्तु वर्ग समाज सभ्यता और संस्कृति की प्रत्येक अस्तित्ववान् वस्तु पुर-सौध और विलास-निकेतन है इसलिये तत्क्षण समस्त विश्व का नाश हो जाय, यह क्रान्तिकारी धारणा नहीं है। इस भावना से हम वर्ग समाज के भीतर से विकसित होने वाली क्रान्तिकारी शक्तियों को अस्वीकार करते हैं और क्रान्ति-विरोधी निराशावाद के लिए भूमि तैयार करते हैं। ऐसा ही जोश था कि प्रगतिक्षण 'यूजी के युग का अस्तकाल' देखने वाले माचवे जी यथास्थितिवाद का प्रचार करते हुए लिखने लगे :

क्या होना चाहिए और क्या नहीं ?  
प्रश्नतन्त्रा यह टूटे और जागरण के संग 'है' की जय हो । ⁵

१. 'हंस', जनवरी, १९३८, पृ० ३१७।
२. उपर्युक्त, पृ० ३१६।
३. उपर्युक्त, पृ० ३२०।
४. उपर्युक्त, पृ० ३२१।
५. 'अनुशासन', पृ० ६५।

कहने की आवश्यकता नहीं कि मध्यवर्गीय कवि मुख्यतः मार्क्सवाद को वैचारिक स्तर पर अपना कर प्रगतिशील समझी जाने वाली कविता रचते थे। किन्तु अपने मध्यवर्गीय संस्कारों के कारण वे मार्क्सवाद को आत्मसात् नहीं कर पाते थे। मार्क्सवादी चेतना स्वयं मध्यवर्गीय सीमाओं का अतिक्रमण करने वाली चेतना है। इसलिए अनेक अन्तर्मुखी कवि अपने मध्यवर्गीय संस्कारों से मुक्ति के लिए संघर्ष करते दिखायी देते हैं। किन्तु जो कवि आत्म-सजग नहीं थे या कम थे वे संस्कारों के स्तर पर जनता से एकमेक होने के बजाय बौद्धिक स्तर पर मार्क्सवाद को अपनाने में ही प्रगतिशीलता की इति समझते थे। उनके काव्य में मार्क्सवाद या तो अंगीकृत होकर नहीं, आरोपित होकर आया और इस प्रकार प्रगतिशील कव्य के साथ प्रमोदवादी शिल्प का आग्रह विकसित हुआ, या फिर मार्क्सवाद स्वयं विकृत होकर व्यक्त हुआ और इस प्रकार कविता कथ्य और शिल्प दोनों ही स्तरों पर विकृत हुई। दोनों ही स्थितियों में कविता जनता की चेतना, उसके जीवन-व्ययार्थ से दूर हुई क्योंकि कविवर्य जनता की समस्याओं को लेकर जो रचना करते थे वह मुख्यतः मध्यवर्ग को सम्बोधित होती थी। इन कविताओं की विशेषता यह है कि सतही ज्ञान और प्रेरणा से सैद्धान्तिक और दैनन्दिन विषयों को कविता में ढालने का यत्न किया गया है; जनता के साथ बौद्धिक सहानुभूति दिखायी गयी है, लेकिन उसके सांस्कृतिक जीवन और उसकी मानवीय संवेदनाओं को स्पर्श तक नहीं किया गया है; मन में गहरा सन्देह है, किन्तु भविष्य के प्रति आस्था और विश्वास की घोषणा की गयी है; वर्ग समाज की भ्रान्त समझ के कारण कही क्रान्ति के सर्वनाशी रूप की उपासना की गयी है और कही यथास्थितिवाद का पोषण किया गया है। यह कोई संयोग की बात नहीं है कि नारी और यौन-सम्बन्धों के सन्दर्भ में 'यौवन मचा देने' वाले एकान्त में ही यह प्रवृत्ति अपना विशेष कोशल दिखा सकी।

केवल इस प्रवृत्ति की कविताओं की प्रगतिवाद मानकर डॉ० केसरी नारायण शुक्ल यह प्रतिपादित करते हैं कि "प्रगतिवाद की रचनाएँ मध्यवर्ग से ही प्रशंसित होकर (क्योंकि उनमें प्रचलित परिपाटी का विरोध रहता है) उन्हीं के बीच सीमित रह जाती हैं। ये रचनाएँ दमित, पीड़ित और शोषितों के पास नहीं पहुँचती जिनका उद्बोधन और आह्वान किया जाता है। इसका सबसे बड़ा कारण यह है कि सामान्य जनता अभी अशिक्षित है।"<sup>१</sup> मध्यवर्गीय रचनाकारों की ही नहीं, जनता के विश्वासों की भी समस्या है। प्रगतिशील कविता प्रचलित परिपाटी के विरुद्ध है और यह

विरोध केवल मध्यवर्ग तक सीमित है, “जनता अभी परम्परा और प्रचलित विश्वासों के सहारे चल रही है। इस प्रकार कवि और जनता के बीच कोई सामान्यता नहीं है।”<sup>१</sup> इस विपक्ष स्थिति में “यदि कवि अपने व्यक्तिगत विश्वास के अनुरूप चलता है तो परम्परा में पली जनता से दूर होता है और यदि परम्परा का साथ देने के अपने विचारों की बलि चढ़ानी पड़ती है। इसी प्रकार संघर्ष का समय होने के कारण या तो कवि क्रान्ति की अवहेलना कर कलारमकता की रक्षा करे या अपने को क्रान्ति का सहचर बनाकर कलारमकता की हानि उठाये।”<sup>२</sup> स्थिति की विपक्षता तब और उजागर होती है जब हम यह भी देखते हैं कि प्रगतिवाद ‘युग की आवश्यकताओं और आकांक्षाओं को जानने वाले’ साहित्य का नाम है।<sup>३</sup>

प्रश्न उठता है कि क्या युग की आवश्यकताओं और आकांक्षाओं को जानने के बावजूद प्रगतिशील कविता जनता से दूर रही? या संघर्ष के समय में अपनी क्रान्ति-हारी संघर्ष-चेतना के कारण वह जनता से दूर हो गयी? क्या जनता की गतिशीलता और भागीदारी के बिना ही युग की आवश्यकताओं और संघर्षों का निर्धारण होता? क्या युग की आकांक्षाएँ जनता की ही आकांक्षाओं का परिणाम नहीं हैं? छायावाद की आलोचना करते समय उन्होंने लिखा था : “छायावादी काव्य सौन्दर्य की सीमा में ही घिरा रहा। उसने न उन सामाजिक तथा सांस्कृतिक रुढ़ियों की ओर संकेत किया और न शोषक और शोषित के जगद्भ्यापी संघर्ष का दिग्दर्शन कराया। वर्ग-संघर्ष से वे असंग ही रहे। इस प्रकार जनता और कवि की इच्छा और आशाओं के बीच बड़ा भारी अन्तर उपस्थित हो गया।”<sup>४</sup> क्या छायावाद वर्ग-संघर्ष के जगद्भ्यापी यथार्थ से तटस्थ रहने के कारण जनता से दूर हुआ और प्रगतिवाद उसे व्यक्त करने के कारण? या फिर छायावाद के समय जो जनता जगद्भ्यापी वर्ग-संघर्ष कर रही थी, प्रगतिवाद के समय वह परम्परावादी विश्वास अपनाकर निश्चेष्ट ही रही और प्रगतिशील चेतना के विकास का दायित्व मध्य वर्ग पर सौंप दिया? और अन्त में, क्या संघर्ष और सौन्दर्य में ऐसा ही प्रबल विरोध है कि छायावाद संघर्ष से दूर रह कर सौन्दर्य की साधना कर सका और संघर्ष को चित्रित करने के कारण प्रगतिवाद कलाहीन होने से बच नहीं सकता था?

१. ‘साधुनिक काव्यधारा का सांस्कृतिक स्रोत’, पृ० २०६।
२. उपर्युक्त, पृ० २०६।
३. उपर्युक्त, पृ० १६६।
४. उपर्युक्त, पृ० १८७।

वस्तुतः, डॉ० केसरीनारायण शुक्ल के चिन्तन के अन्तर्विरोध का कारण यह है कि वे साधारण जनता को नहीं, मध्यवर्ग को प्रगतिशील चेतना और जन-समस्याओं का मुख्य बाहक मानते हैं। प्रगतिशील साहित्य और स्वयं मध्यवर्ग की स्थिति को जनता के नजरिये से देखने के बजाय, प्रगतिशील साहित्य और जन-समस्याओं के मूल्यांकन के लिए मध्यवर्ग को अपने दृष्टिकोण का मूलाधार बनाते हैं। इसलिए उन्हें यह कल्पना करनी पड़ी है कि जनता रूढ़ियों-अन्धविश्वासों से ग्रस्त संबंधा निश्चेष्ट पड़ी है और मध्यवर्ग उसकी चिन्ताओं को विकसित दृष्टिकोण से उठाने के कारण उसी से दूर जा पड़ा है। यह आत्मनिक आग्रह भी इसी असंगति से उत्पन्न है कि क्रान्तिकारी संघर्ष में कलात्मक सौन्दर्य का अनिवार्यतः क्षय होता है।

सबसे मुख्य बात यह है कि शुक्ल जी के मूल्यांकन का अन्तर्विरोध उनकी अपनी समझ के अन्तर्विरोध का परिणाम है, प्रगतिशील सौन्दर्य-मूल्यों के निषेध के प्रयत्न का नहीं। इसीलिए वे कहते हैं कि “उन कवियों का स्वागत हमारा परम कर्तव्य हो जाता है जो देश की वर्तमान परिस्थिति में सुधार के लिए कटिबद्ध होकर नवीन व्यवस्था की प्राण-प्रतिष्ठा में तन्मय हैं।”<sup>१</sup> यह नयी व्यवस्था मानवीय समानता, एकता और भाई-भारे के ध्येय से प्रेरित है इसलिए उसकी स्थापना के लिए हो रहा संघर्ष स्वयं सौन्दर्य का आलम्बन बन जाता है। मध्य वर्ग के वे कवि जो जनता के सांस्कृतिक जीवन से विच्छिन्न थे, इस संघर्ष का चित्रण नहीं करते। इसके विपरीत जनता से जुड़े हुए कवि अपने अधिकारों के लिए, सामाजिक न्याय और समता के लिए, नयी व्यवस्था और मनुष्य के सर्वतोमुखी उत्थान के लिए चमने वाले संघर्षों को चित्रित करते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने जिसे कर्म सौन्दर्य कहा था वह इससे बहुत दूर की वस्तु नहीं है। डॉ० केसरीनारायण शुक्ल जन-कवियों के समूचे काव्य को नजरंदाज करके प्रगतिशील साहित्य के बारे में गलत नतीजों पर पहुँचते हैं।

यह अभिप्राय नहीं कि सभी मध्यवर्गीय कवि दोषपूर्ण और सभी जन कवि दोषरहित हैं। वास्तविकता इतनी एकांगी और आत्मनिक नहीं है। जिन्हें हम जनता से अभिन्न रूप में सम्बद्ध कवि कहते हैं, उनके काव्य में भी अनेक प्रकार की असंगतिमाँ दिखायी देती हैं। शील कवि होने के साथ-साथ सामाजिक और राजनीतिक कार्यकर्ता भी हैं। उनमें जोश और उत्साह का होना स्वाभाविक है। आवश्यक नहीं कि यह जोश हमेशा कविता ही बने। वे ‘लेखको से’ कहते हैं :

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ . २६३

साधियो होश मे हो !/वक्त आराम का नही कलम की नोक मे  
अयाम के फफोलो को कुरेदो ?/लहू को गर्म कर दो ?/दिलो के  
दर्द में सियासत की हरात भर दो ?/अदब को सरभाया की  
गदिश से निकातो ? आदि ।

‘वक्त की आवाज’ में सामाजिक शोषण से उत्पन्न जनता की कुरबस्था और  
मुनाफापोर पूँजीगतियों की कानूनी सुरक्षा देख कर शील ने सलकारा—  
वर्ग दुश्मन जिनदगी के अव सँभत ।  
मुख परचम जीत का इतिहास है ... २

इस प्रकार की ‘भावात्मक’ चुनौतियों को देख कर कुछ विद्वान् समझते हैं  
कि “प्रगतिवाद का असली रूप राजनीतिकवाद है जो भावात्मक न होकर यौद्धिक  
है और साहित्य के क्षेत्र की चीज नहीं है । प्रगतिवादी साहित्य साहित्यपर की  
वैयक्तिक भावना की उपज नहीं है, वह तो सरकार अथवा सत्तासूद दल द्वारा  
निर्देशित होता रहता है ।” यह निर्णय अकेले हिन्दी के नहीं, विश्व के प्रगतिशील  
साहित्य पर है ।

यह सही है कि पिछले अनेक वर्षों में भारत के कम्युनिस्ट आन्दोलन के एक  
हिस्से ने अपनी कामेसपरशती के लिए काफी यश कमाया । किन्तु यह बहुत बाद की  
घटना है । जब वह दल अपने इन भटकाव को तिरस्कृत कर रहा है । जिस समय  
के बारे में यह बात लागू नहीं होती उस पर देश-कात की मर्मादाएँ नाथ कर हमें  
आरोपित करना आलोचक के पूर्वग्रह का द्योतक है । इस प्रकार के पूर्वग्रह ने  
आलोचक का चरित्र ही उद्घाटित होता है । शीम ने उस ‘कथिनाम्’ किन घासन  
के निर्देश पर लिखी थी ? पड़ोली कविता १२ नवम्बर, १९४९ की है और दूसरी  
२ फरवरी १९५० की । इस अवधि में ये कानपुर जेल में थे । उन्हें यह कंठ बांधे तो  
शामन ने इसलिए ही थी कि ये कम्युनिस्ट पार्टी के कार्यकर्त्ता थे । हमें विदम्बना  
नहीं तो और क्या कहेंगे कि प्रगतिशील कवि जिन ‘सरकार अथवा सत्तासूद दल’  
के दमन के शिकार थे उसी के निर्देशों पर कविताएँ लिख रहे थे । आलोचना की  
प्रामाणिकता का इससे बड़ा सबूत और क्या होगा !

१. ‘लावा और फूल’, पृ० ८ ।
२. उपर्युक्त, पृ० ६० ।
३. ‘साहित्य के सिद्धान्त और रूप’, पृ० १२३ ।

हिन्दी ही नहीं, दुनिया की अन्य भाषाओं के प्रगतिशील साहित्य में भी प्रत्येक रचनाकार का कम्युनिस्ट होना आवश्यक नहीं है। जिन देशों में कम्युनिस्ट पार्टियाँ अपने मधर्प से सत्ता में आयी वहाँ के नेताओं और साहित्यकारों को क्रान्ति से पहले भयानक गन्दपणःएँ झेलनी पड़ी हैं। अंगोला के क्रान्तिकारी कवि आगुस्टिनो नेटो राजनीतिक नेता भी थे और जनता के संवेदनशील कवि भी। फिलिस्तीन के महमूद दरवेश अभी हाल तक इस्लाहली यातना शिविरों में सताये जाते रहे हैं। कांगो (वर्तमान जेपरे) के पेद्रिस लुमुम्बा की जनता के दुश्मनों ने साम्राज्यवाद से मिली-भगत करके हेलानी तरीके से कत्ल कर दिया। चिली के तानाशाही शासन की यातनाएँ झेलते हुए विश्वप्रसिद्ध कवि पाब्लो नेरुदा को भी मौन का सामना करना पड़ा। ये सभी घटनाएँ सत्ता में आने के पहले और बाद क्रान्तिकारी कवियों के कठोर संघर्ष और उनके विरुद्ध जनता के दुश्मनों के प्रचण्ड कुत्सा-प्रेम की उजागर करने के लिए पर्याप्त हैं।

हिन्दी और विश्व की दूसरी भाषाओं के प्रगतिशील साहित्य में यदि अपने इन शत्रुओं के प्रति घृणा न होगी तो और क्या होगा? श्री वर्मा का प्रगति-विरोध भी दुनिया के अन्य प्रगतिविरोधियों की तरह भारत के सामन्तों, पूँजीपतियों और विदेशी साम्राज्यवादियों के प्रति सहानुभूति से उत्पन्न है। प्रगतिशील साहित्य जनता का साहित्य है इसलिए उसमें जनता के दुश्मनों को प्रत्येक स्तर पर बेपर्दे किया गया है। किन्तु वर्मा जी इसे 'हिंसा' और 'अमहिष्णुता' की संज्ञा देते हैं। वे कवियों से ऐसे 'उदात्त' काव्य की माँग करते हैं जो अगर मजदूर-किसान पर भी हो तो इस दृष्टिकोण में कि मालिकों को 'मजदूरों और किसानों के प्रति त्याग' की 'संवेदना' दे सके, इस दृष्टिकोण से नहीं "जिससे प्रभावित होकर किसान-मजदूर अपने अधिकारों को समझें तथा वर्ग-संघर्ष का सहारा लेकर हिंसात्मक उपायों द्वारा अपने अधिकारों को प्राप्त करें।" जनता पूँजीपतियों-जमींदारों के खिलाफ हिंसात्मक उपाय न करे, लेकिन जनता पर हिंसा की रोक नहीं है। वर्मा जी का उपन्यास है 'टिङ्गे मेङ्गे रास्ते'। इसके नायक पं० रामनाथ तिवारी हैं। वे पूरे उपन्यास में सबसे गरिमामण्डित चरित्र हैं। लेखक जगह-जगह उनकी बातों में सत्य, बौद्धिक सार, नैतिक आदर्श आदि का निर्देश करके उन्हें अपना प्रतिनिधि पात्र बनाता है। वे तिवारी जी स्वतंत्रता प्रेमी भारतीय जनता का जुलूस देखकर सोचते हैं, "आधिर

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २६५

ब्रिटिश सरकार बस का प्रयोग क्यों नहीं करती ? इस पागलपन को क्यों नहीं रोकती ?" देशी और विदेशी शोषकों के प्रति यह कितनी गहरी सहानुभूति है।

यह सहानुभूति ही श्री बर्मा को जनता और उससे जुड़े समस्त साहित्य की परम्परा के विरुद्ध ला खड़ा करती है। मध्य युग के भक्तिकाव्य को 'प्रचारात्मक काव्य'<sup>२</sup> कह कर वे एक ओर अपने अनचाहे ही प्रगतिशील कविता की स्वाभाविक परम्परा को रेखांकित करते हैं तो दूसरी ओर अपनी स्वीकृत कला की विशेषताओं पर प्रकाश डालते हुए कहते हैं : 'साहित्य मनोरंजन का साधन है, और मनोरंजन का ही सदासत् रूप आनन्द है। उन दिनों यह आनन्द मन की भूख से ही प्राप्त किया जाता था, इस मन की भूख के साथ लैंगिक भूख जोड़कर। तब की भूख, विशेष रूप से उदर की भूख को मनोरंजन या आनन्द में कोई स्थान प्राप्त नहीं था।'

इस प्रकार, भावसंवाद का यह सिद्धान्त और भी पुष्ट होता है कि वर्तमान समाज में वगैरों का विरोध अधिक बमनस्यपूर्ण रूप धारण कर रहा है। साहित्य और संस्कृति समाज की इस प्रक्रिया से कितनी अन्तरगता से जुड़े हैं यह प्रचार और आनन्द वाली कलाओं के अन्तर द्वारा जाना जा सकता है। आधुनिक प्रगतिशील काव्य ही नहीं, मध्य युग का भक्तिकाव्य भी 'आनन्द' से बाहर 'प्रचार' की दुनिया में इसलिये है कि उसमें 'कनि बारहि-बार दुकास परं। बिनु अन्न दुखी सब लोग मरं।' और 'आगि बड़वागि तैं बड़ी है आग पेट की।' जैसी तुच्छ मानवीय विन्ताएँ भी हैं।

क्या मध्ययुग का भक्तिकाव्य और आधुनिक प्रगतिशील काव्य केवल 'उदर की भूख' के काव्य हैं ? यह कहना या तो घोर अज्ञान का सूचक है अथवा घोरतम पूर्वाग्रह का। दोनों ही काव्य सम्पूर्ण मानव व्यक्तित्व के निर्माण से सम्बद्ध हैं। भूख आज के सकटग्रस्त मनुष्य की बहुत बड़ी समस्या है। यह भूख आनन्द या मनोरंजन का अनुभव नहीं, एक विवशता है। प्रगतिशील कविता आदमी की विवशताओं पर आनन्द-भवनों की रचना करने को अमानवीय समझती है। वह आदमी की विवशताओं को चिह्नित करने से कतराती नहीं। वह समस्याओं से टकराती है, व्यापक ताओं को चिह्नित करने से कतराती नहीं। वह समस्याओं से टकराती है, व्यापक सामाजिक दृश्यफलक पर उनके वस्तुगत कारणों और समाधानों की तलाश करती है। जिसने विवश आदमी की तड़प नहीं देपी है, देखी भी है तो अपने 'आनन्द'

१. 'छेड़े मेढ़े रास्ते', पृ० ३७।
२. 'साहित्य के सिद्धान्त और रूप', पृ० १२४।
३. उपर्युक्त, पृ० ११६।

की तुष्टि के लिए, वह 'क्या जाने पीर पराई' के अनुसार प्रगतिशील कविता को 'समाजवादो व्यवस्था का प्रचार' न कहेगा तो क्या कहेगा ।

स्पष्ट है कि इस प्रकार की आलोचनाओं का सम्बन्ध प्रगतिशील काव्य की कमजोरियों से उतना नहीं जितना उनकी कमजोरियों को आड बना कर उसे साहित्य से छेदेड बाहर करने की भावना से है । इसीलिए जहाँ नारेबाजी नहीं है, सार्थक ढंग से जीवन के प्रश्न उठाये गये हैं, वहाँ इन आलोचकों की दृष्टि नहीं पहुँचती । वे कभी एक और कभी दूसरे तर्क से प्रगतिशील काव्य को अस्वीकार करने का प्रयत्न करते हैं । इस प्रवृत्ति के दूसरे उदाहरण हैं—डॉ० नगेन्द्र । अन्तर यह है कि वर्मा जी 'क्षुधा' का निषेध करके 'काम' को एकमात्र सत्य कहते हैं और डॉ० नगेन्द्र दोनों को 'प्रकृत भावनाएँ', मानते हैं । वर्मा जी अपने कुत्ता-प्रेम को छिपाने का प्रयत्न करते हैं और डॉ० नगेन्द्र अपनी असहमति स्वीकार करते हैं :

“मुझे सबसे बड़ी आपत्ति प्रगतिवाद के मूल्यों से है ।”<sup>१</sup>

प्रश्न है कि ये मूल्य क्या हैं ? उन पर क्या आपत्ति है ?

सर्वप्रथम, प्रगतिवाद का वर्ग-दृष्टिकोण । प्रगतिशील अवधारणा यह है कि वर्ग-समाजों में विरोधी हितों का टकराव अन्तर्निहित रहता है । यह टकराव उत्पादन की प्रक्रिया में उत्पन्न होता है । उत्पादन के साधन एक तरफ और उत्पादन के सम्यन्ध दूसरी तरफ—इनके आपसी और पारस्परिक टकराव से समाज बनता-बदलता है । यन्त्रों पर आधारित विराट् पूँजीवादी उत्पादन सामाजिक अन्तर्विरोधों की सबसे नग्न रूप में उद्घाटित करता है । इसके बाद वर्ग-समाज का पतन और श्रमिक समाज का उदय होता है । यह कार्य करता है श्रमजीवी वर्ग और उन्नत वर्ग-चेतना उसके मार्ग की विचारधारा होती है । डॉ० नगेन्द्र को इस पर आपत्ति है । उनका साग्रह है :

“ धीरे-से-धीरे पूँजीवादी और उतने ही बट्ठर साम्प्रदायी, दोनों के अंतराल में कुछ तार ऐसे हैं जो एक सामान्य अनुभूति से हाटत होकर बाह्य भेदों की अवहेलना करते हुए बरबस मिल जाते हैं । यह सामान्य भूमि है मानववाद” जो अपने मूल में ही प्रेम का प्रस्फुटन होने के कारण अनादि काल से चला आ रहा है ।”<sup>२</sup>

१. 'आस्था के धरण', पृ० २६६ ।

२. उपर्युक्त, पृ० २८६-६० ।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २६७

ध्यान देने योग्य है कि डॉ० नगेन्द्र वर्मा जी की भाँति साम्यवाद को वहि-  
भूत नहीं करते, किन्तु साम्यवादी दृष्टिकोण को स्वीकार भी नहीं करते। वे जिस  
मानववाद की बात करते हैं वह बाह्य भेदों के अनुमूलन पर नहीं, 'बाह्य भेदों की  
अवहेलना' पर बात देता है। किन्तु अभी तक विश्व के किसी भी मानववादी चिन्तक  
या विचारधारा ने इस अवहेलनावादी मत का प्रचार नहीं किया है। उन्होंने अपने-  
अपने ढंग से, अपनी-अपनी शक्ति और सीमा में, बाह्य भेदों से शुद्ध होकर उन्हें  
दूर करने की ही कोशिश की है। विश्वात्मा की एकता, विश्वबन्धुत्व आदि की  
कल्पनाएँ इन्हीं कोशिशों का परिणाम हैं। वस्तुतः मानववाद मनुष्य की सामाजिक  
परिस्थितियों पर आधारित चिन्तन है। बाह्य भेदों के होने पर वह उनकी  
अवहेलना नहीं कर सकता। अगर ऐसा करता है तो मानव की परिस्थितियों की ही  
अवहेलना करता है। मानव की परिस्थितियों की अवहेलना करने वाले मानववाद  
का चरित्र क्या होगा, यह अत्यन्त गम्भीर प्रश्न है।

दूसरा मूल्य है सामाजिकता का। प्रगतिशील कविता का तत्त्व-निरूपण करते  
हुए डॉ० नगेन्द्र लिखते हैं : "उसके अन्तर्गत मानववाद, क्रांति और विशेष परि-  
स्थितियों में—जैसे पराधीनता में या बाहर से हमला होने पर—देश-भक्ति भी आ-  
जाती है, यद्यपि इनमें से कोई भी उसका अनिवार्य तत्त्व नहीं है।" तब अनिवार्य  
तत्त्व क्या है ? "जिस प्रकार साम्यवाद समष्टि या समूह के हितों की चिन्ता करता  
है, व्यक्ति के नहीं, उसी प्रकार प्रगतिशील साहित्य समाज के सुख-दुःख की अमि-  
श्रवित की ही महत्त्व देता है, व्यक्ति के सुख-दुःख की अमि-  
श्रवित को नहीं।"<sup>१</sup>

वास्तविकता यह है कि न तो प्रगतिवाद में और न मार्क्सवाद में ही ऐका-  
नित्यता का ऐसा आग्रह है जैसा डॉ० नगेन्द्र कल्पित करते हैं। व्यक्ति और समाज  
के अन्तःसम्बन्धों की ध्याख्या करने वाले समाजवाद का मुख्य सूत्र ही यह है कि  
'एक सबके लिए और सब एक के लिए।' (एंगेल्स) इस लिए देखना यह चाहिए कि वहाँ  
डॉ० नगेन्द्र व्यक्तिवादी दृष्टिकोण से तो प्रगतिशील कविता का मूल्यांकन नहीं कर  
रहे हैं ? उनकी मान्यता है कि प्रतिभाशाली महान् साहित्यकारों का अनिवार्य गुण-  
धर्म है 'अह'। गोर्की, डेकबाल, मिल्टन आदि के 'साहित्य में जो महान् है' उगे वे  
'उनके दुर्दमनीय अह' का ही विस्फोट सिद्ध करना चाहते हैं।<sup>२</sup> इस दुर्दमनीय अह

१. 'आस्था के धरण', पृ० २६६।  
२. उपर्युक्त, पृ० २६६।

२६ = : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

का विस्फोट होगा तो जनता से सहानुभूति कैसे होगी ? डॉ० नगेन्द्र जनता से सहानुभूति को आवश्यक नहीं मानते -

“महान् साहित्य असाधारण प्रतिभा के असाधारण क्षणों की ही सृष्टि है। यह असाधारण प्रतिभा समाज या समूह से, जिसका कि अधिकांश साधारण प्रतिभा और शक्ति वाले लोगो में बना है, सहानुभूति रखती हुई भी—और यह भी सर्वथा अनिवार्य नहीं है—अपनी चेतना को उसमें लय नहीं करती।”<sup>१</sup>

अर्थात्, एक तो जनता से सहानुभूति जरूरी नहीं है, और अगर इस प्रकार की कोई सहानुभूति है तो अपनी चेतना को उसमें लय होने से बचना चाहिए। चेतना को लय किये बिना सहानुभूति कैसे होगी ? और अगर जनता से सहानुभूति न हो तो किससे हो ? क्या इस समाज-विमुख व्यक्तिवाद और जन-विमुख अहंवाद में कोई सम्बन्ध नहीं है ? अपने अहंवाद का ही विकास करते हुए डॉ० नगेन्द्र कहते हैं ‘प्रगतिशील साहित्य का उद्देश्य अहं का समाजीकरण है।’<sup>२</sup> अहं से मुक्ति नहीं। क्या यह अपनी धारणाओं को प्रगतिशील साहित्य पर आरोपित करना नहीं है ? और, क्या प्रगतिशील कविता इस तथाकथित अहं का विस्फोट करने की जगह उसका समाजीकरण करने के नाते डॉ० नगेन्द्र के विरोध का कारण बनी ?

कहने की आवश्यकता नहीं कि डॉ० नगेन्द्र मनुष्य की ऐतिहासिक परिस्थितियों की अवहेलना करने वाले जिस अनादि काल से चले आ रहे मानववाद की स्थापना का सकलन करते हैं वह अपनी पराङ्मुखता के कारण प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्यों के धामूल विरोध में है। अहंवाद और व्यक्तिवाद इसी पराङ्मुख मनोवृत्ति की विचारधाराएँ हैं। अहंवाद व्यक्तिवाद का आधार है। व्यक्ति को सामाजिक व्याप देने की जगह उसके अहंकार को भड़काना पतनशील सभ्यता का मुख्य काम है। प्रगतिशील कविता के प्रति डॉ० नगेन्द्र का दृष्टिकोण इसी वैचारिक और सांस्कारिक आधारभूमि से उत्पन्न है। आलोच्य और आलोचक के स्वीकृत मूल्यों में इस विरोध के कारण आलोचना की वस्तुनिष्ठता खण्डित होती है। यह स्थिति तब और भी हास्यास्पद रूप में प्रकट होती है जब आलोचना के लिए परस्पर-विरोधी मानदण्ड स्थिर किये जाते हैं। एक स्थान पर ‘अहं का विस्फोट’ न होकर

१. ‘आस्था के चरण’, पृ० २६८-६९।
२. उपर्युक्त, पृ० २६६।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २६६

‘अह’ का समाजीकरण’ होने के कारण डॉ० नगेन्द्र प्रगतिशील साहित्य की आलोचना करते हैं और उसी निबन्ध में एक अन्य स्थान पर उसमें ‘आत्मविसर्जन’ न होने के कारण। प्रगतिवाद का “दृष्टिकोण मूलतः वैज्ञानिक होने के कारण बौद्धिक एवं आलोचनात्मक ही रहता है। अतएव स्वभाव से ही उसमें वह तन्मयता या आत्मविसर्जन नहीं है जो काव्य के लिए अनिवार्य है।”

पूछा जा सकता है कि काव्य के लिए अनिवार्य क्या है ‘आत्मविसर्जन’ या ‘अह’ का विस्फोट ? अह का विस्फोट करते हुए भी कोई कवि आत्मविसर्जन कैसे कर सकता है ? अहवाद और वैज्ञानिक बौद्धिकता परस्पर-विरोधी है; डॉ० नगेन्द्र के परस्पर-विरोधी वक्तव्यों का कारण अहवाद है। उनके लिए प्रगतिशील कविता का वस्तुनिष्ठ मूल्यांकन महत्वपूर्ण नहीं है, महत्वपूर्ण है अपनी अभिरचियों से उसका मेल न होने के कारण उसका ऐकान्तिक विरोध।

किन्तु डॉ० नगेन्द्र की आलोचना से यह अवश्य प्रमाणित होता है कि प्रगतिशील दृष्टिकोण ‘मूलतः वैज्ञानिक’ है। यह वैज्ञानिक दृष्टिकोण ही प्रगतिशील कविता की यथार्थवादी चेतना और मानववादी अन्तर्वस्तु से अनुप्राणित करता है। यथार्थवाद एक सम्पूर्ण साहित्य-दृष्टि के रूप में स्वीकृत हुआ वैज्ञानिक युग में। इसलिए आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी का यह कथन बेहद महत्वपूर्ण है कि ‘कल्पनावाद, रहस्यवाद या आत्मवाद का प्रतिकार’ करने के नाते ‘साहित्य में यथार्थवाद के जितने भी रूप हैं, उन सबके मूल में बौद्धिक और वैज्ञानिक दृष्टि की प्रधानता है।’

यथार्थवाद व्यक्तिवाद के मकीर्ण छेरे को तोड़ता है तथा मानव-जीवन और सामाजिक यथार्थ के भीतर से अपनी शक्ति अजित करता है। जीवन-यथार्थ में अपनी अन्तरंग पैठ और दुर्ग आस्था के कारण ही सतह पर दिखायी देने वाली वास्तविकता में फँसकर नहीं रह जाता। विलोचन और वेदार के साथ नागार्जुन का महत्व बताते हुए डॉ० शिवकुमार मिश्र ने लिखा है, अवध, मुन्देलखण्ड या मिथिला की धरती के सुघ-दुःख को चित्रित करने तथा “अचल से राष्ट्र और राष्ट्र में अन्तराष्ट्रीय क्षितिजों तक पहुँचने वाली उन्नी मखेदना या यह आकर्षक प्रसार” ही उन्हें “सही मांगों में प्रगतिशील और जनता का कवि निष्ठ करती है।” जो कवि

1. ‘आस्था के घण’, पृ० १६०।
2. ‘आधुनिक काव्य : रचना और विचार’, पृ० ५६।
3. ‘प्रगतिवाद’, पृ० ३१।

जीवन की वास्तविकता से कम जुड़ते हैं उनके काव्य में 'धरती तथा जन-जीवन के यथार्थ की वस्तुपङ्क' अभिव्यक्तियाँ भी कम मिलती हैं; वे शिवमंगल सिंह 'सुमन' की तरह युग की विपत्ति को जीवन-यथार्थ के धरातल पर नहीं, 'भावावेश' और 'प्रतिक्रिया' के धरातल पर व्यक्त करते हैं। इसलिए उन्हें बार-बार अपने 'आस्था और विश्वास' की घोषणा करनी पड़ती है।<sup>१</sup> डॉ० मिथ्य उचित ही इसे गुण नहीं मानते।

डॉ० मिथ्य जिसे अवगुण कहते हैं पंत जी उसी को गुण कहते हैं। वे 'सुमन' में 'जनवादी आवेश तथा प्रभावोत्पादकता होने पर भी शाब्दिकता अधिक' देखते हैं तो प्रशंसा के स्वर में कहते हैं, "सुमन जी में सामाजिक यथार्थ के भीतर गहरी पैठ न होने पर भी एक उन्मुक्त कला-भगिमा मिलती है, जिससे उनकी वाणी मर्मस्पर्शी बन जाती है।"<sup>२</sup>

स्पष्ट है कि पंत जी मर्म तक पहुँचने के लिए जितनी अरुण कला-भगिमा की मानते हैं उतनी सामाजिक यथार्थ के भीतर गहरी पैठ की नहीं। यह बात मुक्तिबोध, गिरिजाकुमार भायूर आदि की प्रशंसा से भी स्पष्ट है। मुक्तिबोध सबसे ज्यादा 'युग-प्रबुद्ध' हैं क्योंकि उनके पास 'ऊर्ध्व-चिन्तन' की दृष्टि है। वे "अनेक प्रगतियाँ दियो की तरह समतल साधारणता के ही मरुस्थल में नहीं भटक गये।" बल्कि छायावाद की तरह "उनकी आस्था सांस्कृतिक तथा सौन्दर्यमूलक" थी। उनमें 'समतल तथा सामाजिक मूल्य' के साथ 'ऊर्ध्व' और 'आध्यात्मिक' मूल्य की 'संगति' की परख न होने से 'प्रौढ़ सन्तुलन की कमी है', किन्तु 'जीवन के प्रति समर्थ आवेश', 'वैचारिक शक्ति, विश्लेषण बुद्धि तथा दार्शनिक चैतन्य प्रायः सभी कवियों से अधिक विकसित रही है।'<sup>३</sup>

यह ध्यान देने की बात है कि ऊर्ध्वमुखता, दार्शनिक चैतन्य, विश्लेषण बुद्धि, वैचारिक शक्ति, जीवन के प्रति समर्थ आवेश आदि की सूची में कहीं भी यथार्थ की तलस्पर्शी दृष्टि और जीवन की अन्तरंग पकड़ का उल्लेख नहीं है।

मुक्तिबोध जिस 'प्रौढ़ सन्तुलन' के अभाव में केवल 'युग-प्रबुद्ध' होकर रह गये, उसका सूत्रपात करने के नाते भायूर सबसे ज्यादा 'कलादक्ष' हुए। पंत जी के अनुसार चूँकि "भायूर केवल दृष्टि से यथार्थवादी हैं। संवेदना से वह व्यक्तिवादी

१. 'प्रगतिवाद', पृ० ३३-३४।

२. 'सुगितानन्दन पंत ग्रन्थावली-६', पृ० १२२-२३।

३. उपर्युक्त, पृ० १२३।

हो है ।” इसलिए “छायावादो अभिव्यञ्जना को उन्होंने अपने भाषा संगीत के तारस्थ से ढाल कर नयी कविता के पास पहुँचाने का प्रयत्न किया है ।”<sup>१</sup>

स्पष्ट है, माधुर छायावादी अभिव्यञ्जना को नयी कविता के पास पहुँचाने के नाते ही अधिक कलादक्ष है । उनकी कलादक्षता यह है कि वे पुराने व्यक्तिवाद को नये व्यक्तिवाद से मिलाने के लिए यथार्थवादी दृष्टि का सहारा लेते हैं । पंत जी ने किसी भी कवि की प्रशंसा करते समय यदि जनता के साथ उसकी प्रतिबद्धता या यथार्थभेदी अन्तर्दृष्टि की खर्चा नहीं की है तो यह आकस्मिक नहीं है । वे प्रगतिशील कविता की प्रशंसा वही तक करते हैं जहाँ तक उसमें ‘छायावादी खेती मिट्टी के भीतर से उगाकर उसे यथार्थ के आयाम’ देने का प्रयत्न है; जहाँ छायावाद से हट कर ‘सामाजिक मूल्य को, जन-जीवन के भीतर प्रविष्ट कर, उसे अन्तरिक्ष के सौन्दर्य स्थान पर धरती की सुन्दरता की वास्तविकता’ प्रदान करने का प्रयत्न है, वहाँ उन्हें “प्रगतिवादी कवियों में सामाजिक चेतना के आयाम अधिक ठोस तथा रंग अधिक गहरा होने पर भी अधिकतर काव्य तत्वों की परीक्षणता के लक्षण दृष्टि-गोचर” होने लगते हैं ।<sup>२</sup> प्रयोगवाद-नयी कविता में छायावाद और व्यक्तिवाद का ही विकास है, इसलिए उसमें सामाजिक चेतना का कोई खतरा नहीं है ।

इसका यह आशय नहीं कि पंत जी प्रगतिवाद का निषेध करना चाहते हैं । वे वस्तुतः “द्विवेदी युग के गोमुख से निकले समस्त आधुनिक काव्य” - छायावाद, प्रगतिवाद और प्रयोगवाद को “अपने में एकांगी, अपर्याप्त तथा युग-जीवन का सर्वाङ्गीण चित्र उपस्थित करने में असमर्थ” मान कर “स्वभावतः एक बड़े मूल्य के अंग” के रूप में “एक बृहत्तर जीवन-व्यवस्था में प्रतिष्ठित” करना चाहते हैं ।<sup>३</sup> कारण यह कि छायावाद का दार्शनिक आधार भारत का ‘ओपनिषदिक चैतन्य’ और पश्चिम की औद्योगिक क्रान्ति से उत्पन्न ‘नवीन सौन्दर्य-दृष्टि’ है; प्रगतिवाद का सामूहिक यथार्थ मानसवाद का रूपान्तरण है और प्रयोगवाद-नयी कविता का सम्बन्ध पश्चिमी जगत् के ‘काव्य आदि जीवशास्त्रीय मनोविश्लेषकों द्वारा पोषित एवं समर्थित अधोमुखी रागात्मकता’ में है ।<sup>४</sup>

१. ‘सुमित्रानन्दन पंत ग्रन्थावली’-६, पृ० १२३

२. उपर्युक्त, पृ० १२२ ।

३. उपर्युक्त, पृ० १२६ ।

४. उपर्युक्त, पृ० १२५ ।

पंत जी ने इन तीनों परस्पर-विरोधी विचारधाराओं में समन्वय जिस 'युग-संक्रान्ति' के काल में आरम्भ किया वह आजादी के आसपास का समय था। स्वतन्त्रता संग्राम में कांग्रेस की जो दोमुँही नीतियाँ थी उन्हीं के क्रम में स्वतंत्र भारत का विकास किसी स्पष्ट दिशा की ओर नहीं हुआ। जो मार्ग तय किया गया उसमें प्रकटतः रुढ़िवादी सामन्तो, अधोमुखी पूँजीपतियों और थमजीवी किसान-मजदूर सबको साथ लेकर चलने का सङ्घ था। समाज में परस्पर-विरोधी हितों में समन्वय हो, विचारधारा और साहित्य में न हो, यह कैसे सम्भव है? फलतः पंत जी ने 'प्रौढ सन्तुलन' के नाम पर 'व्यक्तिनिष्ठ ह्रास की समर्थक' अस्तित्ववादी विचारधारा, जिसका प्रचार भारत का पूँजीवादी तंत्र करता था और 'लोकनिष्ठ प्रगति की पोषक' समाजवादी विचारधारा, जिसका सम्बन्ध थमजीवी जनता से था, दोनों के सम्बन्ध में प्रतिपादित किया कि "दोनों ही व्यापक ऊर्ध्वदृष्टि से हीन होने के कारण अपनी-अपनी सीमाओं में बँधी समदिग् अन्धर में धूम कर ध्वंस का पर्याय बनाने जा रही है।"<sup>१</sup> इस सम्भावित ध्वंस के छत्रों को टालने के लिए उन्होंने धर्तीतोगमुख औपनिषदिक चैतन्य की ऊर्ध्वदृष्टि से जोड़ कर उनमें समन्वय आरम्भ किया। इस प्रयत्न में यह स्वाभाविक था कि 'समतल साधारणता' के नाम पर यथार्थवादी साहित्य-दृष्टि की उपेक्षा की जाय। यह और भी स्वाभाविक था कि "धन्य मावस! चिर तमच्छन्न पृथ्वी के उदय शिखर पर/तुम तिनेत्र के ज्ञान-वशु से प्रकट हुए प्रलयकर"<sup>२</sup> की प्रशस्ति बन्द करके मावसवाद को केवल यत्नवाद माना जाय। पंत जी के इस परिवर्तित दृष्टिकोण का समर्थन करते हुए भारत भूषण अग्रवाल कहते हैं कि "मावसवाद से आध्यात्मिक समन्वय की ज्ञात कह कर पंत ने सामाजिक प्रगति की आवश्यकता से मुँह नहीं मोड़ा था, वरन् वे सामाजिक जीवन के उच्चतर विकास के लिए ही निरन्तर आध्यात्मिक विकास पर जोर देते रहे हैं। निरै जड़वाद और यत्नवाद की ही हम जीवन की इतिथी न समझ बैठें, भौतिक सुख और वैभव में मानवीय सम्बन्धों और भावनाओं के सौन्दर्य से कहीं दृष्टि न फेर लें, यही सोचकर उन्होंने आध्यात्मिक पक्ष पर बल दिया है।"<sup>३</sup>

इस मूल्यांकन में गड़बड़ी यह है कि मावसवाद को केवल 'जड़वाद' या 'यत्नवाद' मान कर आध्यात्मिक उन्नति के लिए किसी-न-किसी भाववाद से उसके समन्वय का प्रयत्न किया गया है। मावसे और अग्रवाल ही नहीं, पंत भी इस भ्रान्त

१. 'सुमित्रानन्दन पंत ग्रन्थावली-६', पृ० १२५।
२. 'सुमित्रानन्दन पंत ग्रन्थावली-२', पृ० ६२।
३. 'कवि की दृष्टि', पृ० १६४।

धारणा को प्रोत्साहन देते हैं। वे भौतिक जीवन की उपेक्षा करके आध्यात्मिक उत्थिति की कल्पना करते हैं। वे इस मानवलोक को 'अपरिचित नारक' में बदल कर चाहते हैं कि 'मानवता निर्माण करें जग में लोकोत्तर'। कल्पना का आकाश छोड़कर भी लोकोत्तर का यह आकर्षण इतना गहरा था कि उन्हें लगता था 'देश, काल, स्थिति से मानवता रही सदा ही चाँदित', इसलिए वे 'उद्बोधन' करते हैं कि 'देश, काल जी' स्थिति से ऊपर मानवता को करो प्रतिष्ठित।<sup>१</sup> अपने प्रगतिशील दौर में भी देश-काल-स्थिति को मानवता के लिए बाधा मान कर हमारे परे—लोकोत्तर मानवता की कल्पना इसलिए करते थे कि जग मोह के वश में आकर विभ्रत हो गया है। लोकोत्तर केवल स्वर्ग जगत की चीज हो, ऐसी बात नहीं है। गाँव से इतर मन भी है। पन्त जी मोचते हैं :

जो मोह छिन्न जग में विभक्त थे/मुझे मिलें वने सशक्त।<sup>२</sup>

बाह्य जगत मोह-छिन्न है और कवि में मिल कर यह सशक्त नहीं हो रहा है। इस स्थिति में बाह्य-जगत से मोहभग स्वाभाविक है :

दरनु ज्ञान में ऊँच गया मैं /मूछे मरु में ह्व गया मैं,  
मेरे स्वप्नों की छाया में / जग का वस्तु सत्य जाये खो।<sup>३</sup>

कल्पनाओं और मद्भावनाओं में न वस्तु-सत्य खोया और न मोह-छिन्न जग आपस में मिला। इसलिए यह जगत निःसार जान पड़ने लगा। बाह्यी दुनिया मोह-छिन्न बनी रहे और मन के भीतर 'मृन्दरता का आलोक-स्रोत' फूट पड़े तो यही होता है कि—

मैं मृष्टि एक रच रहा नवल / भावी मानव के हित भीतर,  
मोदयें स्नेह उल्लास मुझे / मिल नहीं सका जग में बाहर।<sup>४</sup>

स्वप्न-लोक छोड़ कर मधार्थ के खुरदुरे पथ पर उतरना एक बात है और भाववाद की त्याग कर व्यापकवाद की अपनाया दूसरी। यह अन्तर पल्लवी की काव्य-संवेदना में निरन्तर बना रहा है। वास्तविकता से मुँह मोड़ कर 'दर्शन-दृष्टि' अपनाने का यही कारण है। वस्तु-जगत की उपेक्षा करके उसका सामाजिक विकास कैसे होगा—यह उदाव न पन्त के पास है और न अन्नवासन के पास। तारीफ

१. 'सुमित्रानन्दन पन्त ग्रन्थावली-२', युगवाणी, पृ० ६० और ६१।

२. उपर्युक्त, 'युगपथ', पृ० १४।

३. उपर्युक्त 'युगवाणी', पृ० १०६।

४. उपर्युक्त, पृ० १६।

यह कि पत वस्तु-जगत् से नाता तोड़ कर भी ऐसे 'विराट मानव-मूल्य' का विकास करना चाहते हैं जो 'ऊँचाई, व्यापकता और गहराई के त्रिकोण आयाम' तथा 'बहिरंतर जीवन वैभव से सम्पन्न' हो, माथ ही स्वातंत्र्योत्तर भारत का, 'मानव सभ्यता और सस्कृति के नवीन गुण संचरण का प्रतिनिधित्व' कर सके।<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि पन्त जी का यह समन्वयवाद परस्पर-विरोधी दृष्टियों के मेल की अवैज्ञानिक कोशिश के कारण आंतरिक असंगति से ग्रस्त है। निस्सन्देह, उनका भावबोध श्री वर्मा और डा० नगेन्द्र के दृष्ट भावबोध से भिन्न है। वे प्रगतिशील कविता और उसके सामाजिक एवं वैचारिक आधार का वहिष्कार नहीं करते। वे अधिक व्यापक बनाने के प्रयत्न में इतर प्रवृत्तियों से उनके समन्वय पर बल देते हैं। अपने इसी भाववादी सत्कार के कारण वे भीतिकवाद को आत्मजगत से इन्कार करके वस्तु-जगत को एकमात्र सत्य बनाने वाला दर्शन समझते हैं। छायावाद चूँकि उनकी दृष्टि में व्यक्तिवाद तक सीमित है इसलिए साहित्य, समाज और विचारधारा में वे व्यापक मूल्यों की सिद्धि के लिए विरुद्धों का बेमेल मार्मजस्य करते हैं। उनकी दृष्टि में नया यथार्थ कुत्सित, कुहप है। उसे व्यक्त करने के नाते प्रगतिवाद में कला-क्षीणता आ गयी। जो कवि इस यथार्थ से बच कर चले, उन्होंने चाहे कला भंगिमा वाली कविताएँ लिखी, चाहे नाद-संगीत के तारतम्य वाली, वे अधिक मर्मस्पर्शी और कलादक्ष अनुभव हुए। नये यथार्थ से बच कर छायावादी चेतना की खेती की मिट्टी के भीतर में उगा कर उसे यथार्थ के आयाम देने का आग्रह इसी मनोभूमि की उपज है।

पन्तजी के इस समन्वयवाद में उनकी सदिच्छा और महत्वाकांक्षा की भी भूकिकाएँ अक्षुण्ण हैं। सम्भवतः इन्हीं कारणों से उनका भाववाद उन्हें समय के ऐसे दौर में परिवर्तित करता है कि अनेक मूर्खग्य आलोचकों को उनमें अवसरवाद की गन्ध मिलती है। प्रगतिवाद के समय वे आकाश की उड़ान छोड़कर मर्याद के घूर-घुरे पथ पर उतरे थे, उन्होंने धरती के रोम-रोम में भरी सहज सुन्दरता को रूप-रस-गंध के साथ स्वस्थ रूप में व्यक्त किया था। आजादी के दौरान नयी परिस्थिति में वे समतल साधारणता त्याग कर पुनः उर्ध्वमुखी दार्शनिकता का समर्पन करने लगे। इस उर्ध्वमुखता में व्यक्तिनिष्ठ ह्रास और लोकनिष्ठ प्रगति में ऐसा मन्तुलन आया कि उनमें ध्वसकारी संघर्ष समाप्त हो गया और रुढ़िवाद से गले मिलकर वे युग जीवन के नवीन संचरण का प्रतिनिधित्व करने लगे। कैंसा सुन्दर मानववाद है, जिसके घाट पर नष्ट-भ्रष्ट जीर्ण-पुरातन, अपने मद में मस्त व्यक्तिवाद और

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २७५

सामाजिक प्रगति की समर्थक जनता सब एक-दूसरे की अंजुलि से अमृतपान करते हैं क्योंकि वे यथार्थोन्मुख, जीवनोन्मुख न रह कर उर्ध्वमुख हो गये हैं। पन्त जी का कल्पना-विह्वल आकाश से उकता कर जमीन पर उतरा, कुछ दिन उसके रूप-रंग में रसा-बसा, 'मानवपन' के उल्लास में कूड़ा-करकट में भी सार्थकता-सुन्दरता देखी और फिर उनका 'नास्टेलिज्क' कवि मन गगन-विचरण के लिए उड़ चला। यह मुकुमार संवेदनशील पन्त जी की चेतना उनके अंतःकरण की सीमा थी, इसलिए ऐतिहासिक परिस्थितियाँ बदलने के साथ उनमें शीघ्र बदलाव आ जाता था।

कहने की जरूरत नहीं कि डॉ० शिवकुमार मिश्र ने प्रगतिशील कविता की शक्ति और कमजोरी को अधिक सगत ढंग से रेखांकित किया है। जिन यथार्थवाद को पन्तजी कटाक्षीणता का कारण मानते हैं वही प्रगतिशील कविता की शक्ति का स्रोत है। यह यथार्थवाद सामाजिक जीवन से सम्बद्ध है इसलिए सामाजिक अन्त-विरोधी, प्रगति और अवनति की शक्तियों तथा इन शक्तियों के बुनियादी बेमेलपन की पहचान, इस स्थिति से मुक्ति का मार्ग एवं भविष्य की दिशा का तीव्र बोध समस्त प्रगतिशील कविता में अन्तर्निहित है। जो कविताएँ कमजोर हैं उनमें वस्तुतः जीवन और समाज की वास्तविकता ही कमजोर अतर्वस्तु बन कर आयी है। अतर्वस्तु की कमजोरी के साथ रूप की कमजोरी गहरे स्तर पर जुड़ी है। कला सजग कवियों के शिल्प की गतिहीनता का कारण भी अन्तर्वस्तु में जीवन की गतिशील वास्तविकता की क्षीणता है। जहाँ जीवन-यथार्थ कविता में एकमेक है, वहाँ श्रेष्ठ कलात्मक मूल्य भी व्यक्त हुआ है। जनता के सघर्षों के मोर्चे पर सघर्षरत ऐसे कवि भी हैं जिनमें जीवन की वस्तु अत्यन्त प्रखरता से व्यक्त हुई है, किन्तु कलात्मक गति का अभाव है। शील, मुदगन चक्र, किसान कवि पद्मोद, शंकर शैलेन्द्र आदि की अनेक कविताएँ इस दूसरी कोटि की हैं। किन्तु महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इनकी कविताओं में वह आघात नहीं है जो कला-सजग कवियों की मुख्य कमजोरी है। पद्मोद की यह उचित-वक्रता जीवन के प्रत्यक्ष अनुभव से उत्पन्न है कि—

मलमली का जामा पहिंदे, हम आहिंन बड़े भले मानुम ।

×

×

×

तुम भूषण मरज, मरज भैया, नये उपार हाथ मारि-मारि,  
हम तब मनइन मा छउता हन, यहू का जानी करतब तुम्हार,  
हम पर आनन्द रूप बरसायि, हम आहिंन बड़े भले मानुम ।<sup>१</sup>

जिन्हें जनजीवन की कट्टर वास्तविकताओं का सीधा अनुभव नहीं है, उनके लिए यह अभिव्यक्ति नारेवाजी के अलावा कुछ और न होगी। जिन प्रगतिशीलों ने वास्तविकता को अनुभव से कम, पुस्तकों से अधिक ग्रहण किया उनमें यह तोषापन नहीं है—यह सहजता भी नहीं है। क्या सहजता के अभाव में कला की रक्षा की जा सकती है? जिन विद्वानों ने प्रगतिशील कविता को राजनीतिक विस्फोट कह कर उसके कलात्मक मूल्य से इन्कार किया है वे वस्तुतः प्रगतिशील कविता की कला से नहीं, उसकी दृष्टि से इन्कार करते हैं। कारण यह कि प्रगतिशील कविता में राजनीति से परहेज तो नहीं है, फिर भी सभी कविताएँ राजनीतिक ही हैं, ऐसी बात भी नहीं है। आधुनिकतावादी-कलावादी दृष्टिकोण से प्रगतिशील कविता की आलोचना करने वाले विद्वान आधुनिक सौन्दर्याशास्त्र की इस बुनियादी प्रस्थापना को ही अस्वीकार करते हैं कि मनुष्य भूतलः सजग और सकर्मक प्राणी है। उसके ये गुण उसके सामाजिक विकास से सम्बद्ध हैं इसलिए मनुष्य के सजग और कर्मण्य आस्तित्व में इन्कार करने के लिए सामाजिक चेतना का अस्वीकार आवश्यक हो जाता है।

यह मयोग की बात नहीं है कि 'कटुता, विद्रूपता और कठोरता' को आधुनिक युग का सबसे महत्वपूर्ण नया मूल्य मानकर उसके प्रति 'आस्था' की बात करते समय लक्ष्मी कांत वर्मा 'व्यक्तिगत दृष्टि, स्वानुभूति की दृष्टि अथवा देशकाल के साथ आत्मदर्शन की दृष्टि' को तो स्वीकार करते हैं, किन्तु 'आदर्श और सामाजिक चेतना के स्तर' को अस्वीकार करते हैं; कटुता, विद्रूपता से मुक्ति की भावना को पलायनवाद मानकर इस 'अशिव और अशोभन जीवन सत्य को जागरूक, आस्थामय वस्तु के रूप में स्वीकार करके उसे वहन' करने में ही आधुनिकता मानते हैं।<sup>१</sup> उनके अनुसार यही आधुनिक जीवन का यथार्थ है और 'यथार्थ' के साथ पलायन की निष्क्रियता नहीं, उसकी स्वीकृत ही अनिवार्य है।<sup>२</sup> यदि पलायन की निष्क्रियता नहीं तो परिवर्तन की सक्रियता भी नहीं, केवल उसकी स्वीकृति। चूंकि आधुनिकतावादी नयी कविता 'मावसवाद के विरोध में व्यक्तिनिष्ठा पर जोर' देती है और 'केवल किसान-मजदूर' या 'समाज' को 'सब कुछ' नहीं मानती<sup>३</sup> इसलिए वह

१. 'नयी कविता के प्रतिमान' पृ० ३१।
२. उपर्युक्त, पृ० ३६।
३. उपर्युक्त, पृ० ८३।
४. उपर्युक्त, पृ० ८०।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टियाँ : २७७

जिस निष्ठा, आस्था, भोग, मानवीय गहराई आदि की बात करती है वह 'मानव अभिव्यक्ति नहीं है।' बल्कि 'उसके साथ अनुभूति का भी गहरा सम्बन्ध है।' निष्ठा, भोग आदि की व्यक्तित्व अनुभूति और किसान-मजदूर की सामाजिक संवेदनाओं में फर्क होना स्वभाविक है। साहित्य में यह फर्क किस रूप में व्यक्त होता है, इसका उदाहरण देखिये, "प्रगतिवादी इस कठोर सत्य द्वारा कहना की नकाब गड़ता है। "किन्तु नयी कविता का काव्य बोध एवं उसका सौंदर्य उसको औचित्य प्रदान करता है।"२

प्रगतिवादी इस 'कठोर सत्य' को औचित्य प्रदान करने की जगह उसके युनियादी अनौचित्य का दिग्दर्शन करता है इसलिए उसमें कहना है। नयी कविता उसे औचित्य प्रदान करती है इसलिए उसमें कठोरारहित भोग की वृत्ति है। कारण यह है कि प्रगतिशील कविता बढ़ती गंगा में हाथ धोने वाले भोगवाद में नहीं, अधिकतम जनता के हित में गंगा की धारा मोड़ने के साथ-सक उसमें विश्वास करती है। वह कथ-गर्जन विप्लव के वादल का आवाहन करती है; वह सलकारती है : "तोड़ो-तोड़ो-तोड़ो कारा/परयर को/निकले फिर गंगा जल धारा।" वह नयी कविता की भाँति "लघु मानव की लघुता को स्वीकार कर" लघुत्व का मूल्यदर्शन विकसित नहीं करती बरन् लघु-मानव में निहित विराट्-मृजल सम्भावनाओं को साकार करने में आस्था रखती है।

नयी कविता जिस आधुनिकतावाद को मान कर चलती है उसमें यथार्थ की स्वीकृत तो है, किन्तु उसके परिवर्तन की भावना नहीं है। इसलिये वह सामाजिक अश्विरोघों को देख कर उसकी ध्याख्या को नहीं, उसकी यथावत् स्वीकृति को महत्व देती है। सद्मीकान्त धर्मा को नयी कविता के गुणों-दुर्गुणों का सम्पूर्ण प्रतिनिधि यथावत् हुए थी विजयदेव नागायण साहू आधुनिकतावादी दृष्टिकोण से यथार्थ को इस रूप में देखने का ढंग प्रतिपादित करते हैं : "सुन्दर और बीमरम—एक-दूसरे के पूरक, या प्रकाशक भी नहीं है—ये केवल एक-दूसरे पर बतौर व्यंग्य के रूप में हैं।" जीवन की यह समस्या नये कवि को विद्रोही बनाती है।४

१. उपर्युक्त, पृ० ८१।
२. उपर्युक्त, पृ० ८३।
३. उपर्युक्त, पृ० ८५।
४. नयी कविता (अंक), पृ० ६।

यथास्थिति की स्वीकृति पर आधारित यह विद्रोह समस्या से उत्पन्न होता है किन्तु समाधान की तरफ नहीं जाता। समस्या जीवन की है, उसे झेलने का मार्ग वैयक्तिक है। इसलिए जहाँ तक उसमें यथार्थ के अन्तर्विरोधों को उद्घाटित करने का प्रयत्न है वहाँ तक वह सीमित स्तर पर ही सही, प्रगतिशील भूमिका अदा करती है। लेकिन जहाँ वह समाधान से वच कर यथास्थितिवाद और व्यक्तिवाद की ओर उन्मुख होती है वहाँ उसकी प्रगतिशील भूमिका समाप्त हो जाती है और उसका प्रगति-विरोधी चरित्र उभरता है। लक्ष्मीकान्त वर्मा ने भी मूलतः इसी दृष्टिकोण से साहित्य का मूल्यांकन किया है कि यथार्थ और समस्याओं को इस सावधानी से उठाया जाय ताकि वह समाधान की दिशा में न चढ़े। इसके विपरीत प्रगतिशील कविता सहृदय को आत्मरत पीड़ावाद की ओर अनुप्रेरित नहीं करती। उसे मानव यत्न से पीड़ा के हेतुओं के अनिवार्य अन्त के प्रति प्रत्यक्ष या परोक्ष बीज-आस्था से आविष्ट करती है। वह भावक के रागात्मक संवेदना-ससार में इस बीज-आस्था के गुरुत्व से चालित एक दुर्दम्य गतिशास्त्र के अनुसार उसका संस्कार करती है। यह संस्कार कभी प्रकट और कभी अध्याकृत रूप में किन्तु निरपवाद भाव से समाधानोन्मुख दिशाबोध उत्पन्न करती है।

आधुनिकतावादी चिन्तकों की आपत्ति उसकी इसी दिशावाचकता पर है। इसीलिए ये विभिन्न मुद्दों की आड़ लेकर उसको इस विचार-दृष्टि पर ही आक्रमण करते हैं। डा० धर्मवीर भारती कहते हैं कि सामाजिक यथार्थवाद ने “मनुष्य की वैयक्तिकता छीन कर उसे बने-बनाये साँचे में ढाल कर कठपुतली में परिवर्तित कर दिया।”<sup>१</sup> और डॉ० रघुवंश<sup>२</sup> कहते हैं कि “प्रगतिशील कहलाने वाले कवि देश के वास्तविक यथार्थ से अपरिचित रहे हैं।”<sup>३</sup> यहाँ इस विवाद में पढ़ना अप्रासंगिक है कि देश का वास्तविक यथार्थ क्या है। कारण यह कि सामाजिक यथार्थ को देश का यथार्थ न मान कर “आत्म दर्शन” को ही देश का यथार्थ मानने वाले आधुनिकतावाद का मूल विरोध मार्क्सवाद से है। मार्क्सवाद मनुष्य के इतिहास को समझने, उसके अन्तर्विरोधों को पहचानने, उसके विकास के तर्कों को खोज करने और भविष्य की दिशा तय करने का वैज्ञानिक नजरिया देना है। वह अधिकतम मनुष्यों के हक में समाज के परिवर्तन का विज्ञान है। आधुनिकता का अर्थ केवल आत्मतुष्टि प्रदान करने वाली विद्रोह की एक ‘मिन्न’ मुद्रा के माध्यम यथास्थिति के स्वीकार तक

१ ‘मानव मूल्य और साहित्य’, पृ० १६७।

२ ‘साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य’, पृ० १३२।

सीमित कर देने वाले दृष्टिकोण का मार्क्सवाद से विरोध होना अस्वाभाविक नहीं है। अब यह बात सर्वविदित है कि समाज में परिवर्तन न हो, वह व्यो का व्यो बना रहे, कवि का काम है केवल इससे उत्पन्न असंगति, कटुता, विद्रूपता आदि को आस्थापूर्वक धारण करना, आदि सिद्धान्त समाज के सत्ताहीन वर्गों की ही विचारधारा के विकास है।

इस यथोचित्यवाद के परिणामस्वरूप आधुनिकतावादी विचारक साहित्य में अनुभव को स्वीकार करते हैं और मूल्यों को अस्वीकार। डॉ० रघुवंश के शब्दों में, “किन्हीं युग का कवि मूल्यों की स्थापना नहीं करता, इसी प्रकार आधुनिक कवि भी आधुनिक जीवन के व्यापक तथा गहन अनुभवों को अपनी रचना-प्रक्रिया के माध्यम से ग्रहण करता है। यह असंग बात है कि उसकी व्यंजना के आधार पर आगत मूल्यों का संचरण हो सके।”<sup>१</sup>

यदि कवि मूल्यों की स्थापना नहीं, केवला अनुभवों की व्यंजना करता है तो यह क्यों स्वीकार नहीं किया जाता है कि प्रगतिशील कविता के अनुभव नयी कविता के अनुभवों से भिन्न हैं? अनुभव दोनों हैं और दोनों का सम्बन्ध कवि के आत्मजगत से है, इसलिए अनुभवों की प्रकृति में अन्तर हो सकता है। किन्तु इस अन्तर के आधार पर क्या हमें यह कहने की छूट मिल जाती है कि प्रगतिशील कवि “देश के वास्तविक यथार्थ से अपरिचित” है? क्या यह सच नहीं है कि दल प्रकार के आरोप-मूलतः उसकी विचारधारा की लेकर लगाये जाते हैं? क्या मार्क्सवाद एक विचार-धारा है और यथोचित्यवाद कोई विचारधारा नहीं है?

यस्तुतः बाह्य-जगत के टकराव से कवि जो अनुभव प्राप्त करता है वे विचार-धारा से मिल कर मूल्य में बदल जाते हैं। कवि के वैयक्तिक अनुभव सामाजिक सम्बन्धों में प्रतिबिम्बित होते हैं इसलिए वे मूल्य-भारित होते हैं और उन्हें सामाजिक सन्दर्भों से पृथक् करने नहीं देखा जा सकता। हमारे जीवनानुभव मूल्यबोध से बाहर नहीं हो सकते। यह “असंग बात” नहीं, असल बात है क्योंकि हमारे जीवनानुभव निश्चित मूल्यों को पुष्ट और खंडित करते हैं। यह मूल्यबोध कविता में भी व्यक्त होता है। कविता जिन चिन्तों या स्थितियों की रचना करती है उनमें कवि अनुभव और निष्कर्ष दोनों होते हैं। आज के बौद्धिक और वैज्ञानिक युग में अपने अनुभव और निष्कर्ष अर्थात् मूल्य जगत के प्रति सजग होना कवि के लिए अनिवार्य है।

यह विचित्र संयोग है कि प्रगतिशील कविता को स्वदेशी न मानने वाला आधुनिकतावादी भावबोध स्वयं विदेशों से आयातित है। इस सम्बन्ध में डॉ० जगदीश कुमार ने अत्यन्त शोधपूर्ण तथ्यों के आधार पर लिखा है, “प्रयोगवाद और नयी कविता के जिन सिद्धान्तों का ढोल वक्तव्यों के साथ पीटा गया, उनमें से अधिकांश का आगमन पश्चिम से हुआ है।”<sup>१</sup> यह भी यों कि भारतीय जनता के जीवनानुभवों में उनकी कोई पटरी न बैठे ! उदाहरण के लिए युद्ध सम्बन्धी अनुभवों को लें। डॉ० जगदीश कुमार ने इस प्रकार के निष्कर्ष दिये हैं कि “युद्ध के अपार्थ को भोग कर काव्य लिखने वाले हमारे नये कवियों की एक आहत बड़ी विपत्ति है। वे पैतालीम के दगों या भारत-पाक-युद्धों को तो पूरी तरह नहीं भोग पाये परन्तु मुद्र और भविष्य के युद्धों का मुग्ध रूप में बाँधे रहते हैं।”<sup>२</sup>

अपनी मिट्टी के, अपने जनमण के अनुभवों से वेमेल इन नये कवियों के जीवनानुभव बहुत आदि जिन स्वयं साध्य मूल्यों को जन्म देते हैं वे अगर भारतीय जन-मानस के लिए पूर्णतः अपरिचित हैं तो कोई आश्चर्य की बात नहीं है। आश्चर्य की बात है श्री लक्ष्मीकान्त वर्मा का यह आप्रह कि “भाव अपरिचित होने के नाते उनकी आत्मा को तिरस्कृत नहीं किया जा सकता।”<sup>३</sup>

इनके विपरीत प्रगतिशील कविता अपने देश की मिट्टी से, जनता के सांस्कृतिक जीवन से और साथ-साथ वर्तमान युग में मानव जाति के सर्वनिष्ठ संघर्ष से उत्पन्न एक सम्पूर्ण विचारधारा से बितनी गहराई से जुड़ी है, इसे आचार्य मन्दबुलारे बाजपेयी के इन शब्दों में सुना जा सकता है : “वर्तमान काव्य का भविष्य बहुत कुछ देश के राजनीतिक भविष्य पर निर्भर है। यदि देश में राजनीतिक क्रान्ति हो गयी तो वर्तमान काव्य का बहुत कुछ कायाकल्प हो जायेगा। हिन्दी कविता में प्रगतिवादी पक्ष का प्राबल्य होगा” इत्यादि।<sup>४</sup> प्रगतिशील कविता का सम्बन्ध देश की राजनीतिक स्थिति से है। राजनीति से हमें कि जिन ऐतिहासिक युग-सन्दर्भ में प्रगतिशील कविता का विकास हुआ वह राजनीतिक जागरण और सघन राजनीतिक गतिविधियों का युग था। जनता और समाज के प्रति जागरूक एवं जिम्मेदार रूढ़ अस्तित्व के कारण प्रगतिशील काव्य राजनीतिक स्वर में बच नहीं सकता था। जो

१. 'नयी कविता : विलासती सन्दर्भ', पृ० १६।

२. उपर्युक्त, पृ० २७।

३. 'नयी कविता के प्रतिमान', पृ० ३३।

४. 'आधुनिक काव्य', पृ० ३८८।

प्रगतिशील कविता : आलोचनाएँ और आलोचना दृष्टिर्पा : २८१

सोय सामाजिक जीवन की उपेक्षा करके प्रगतिशील साहित्य में राजनीतिक प्रचार देखते हैं उन्हें सम्बोधित करते हुए आचार्य हजारप्रसाद द्विवेदी ने उचित ही कहा था :

जो लोग आज भी यह सोचते हैं कि साहित्य के कुछ लाभ-घात विषय ही पढ़ने के हैं वे बड़ी गलती करते हैं। आज की जनता की दुरवस्था को यदि आप सचमुच उल्लास फेंकना चाहते हैं तो आप चाहें जो मार्ग लें, राजनीति से अलग होकर नहीं चल सकते... ।<sup>१</sup>

इसलिए जो लोग प्रगतिशील कविता की आलोचना के लिए प्रचार, विदेशी प्रभाव आदि की बात कहते हैं वे भूलतः इतिहास, समाज और जीवन के उल्टे चमत्ते हैं। प्रगतिशील कविता इस प्रकार के विरोधों से टकराती हुई, जनता में अपनी आस्था को दृढ़ करती हुई विकसित हुई है।

अपने अध्ययन क्रम में हमने प्रगतिशील कविता की कमजोरियों के जो मुख्य स्वरूप देखे हैं उनके कारणों पर प्रकाश डालते हुए अमृतगया ने लिखा है कि उसकी कमजोरी के दो मुख्य आधार हैं : एक तो ऐसे लेखकों की कमियाँ जिन्होंने यौद्धिक दर्शन के रूप में साम्यवाद को अपना लिया, किन्तु जनजीवन से गहन सम्पर्क का अभाव में शिल्प या रचना-कौशल के बावजूद जीवन के स्पन्दनों से साहित्य की प्राणधान न बना सके; और दूसरे, जनसाहित्य—जिससे रचयिता जिन्दगी के मोर्चे पर लड़ रहे थे इसलिए रचना-कौशल की कमी के बावजूद जीवन का स्पन्दन ही उनके साहित्य की शक्ति है।<sup>२</sup> स्पन्दनरहित-प्राणहीन कला की अपेक्षा जिन्दगी के मोर्चे पर लड़ने वाली रचनाएँ अपने उद्देश्य में अधिक सफल हैं क्योंकि रचना-कौशल की कमी के बावजूद वे जिन्दगी के प्रति अधिक ईमानदार हैं। इन कवियों की अपनी कला के बारे में भ्रम नहीं था। रामेश्वर "करण" ने अपनी कला के बारे में काफी पहले लिखा था :

मुपद सुगीत न दोहरे, नहि "नायक के तीर" ।  
करुन-कराहन के कड़े, कष्ट सन्ताप गम्भीर ॥<sup>३</sup>

यदि रचना-कौशल वाली कविताएँ करुन कराह या गम्भीर सन्ताप का थोड़ा ही स्पर्श पा जातीं तो उनमें वह आवाज और छद्म न मिलता जिसके कारण वे

१. 'अशोक के फूल', पृ० १८८-८९।
२. 'नयी समीक्षा', पृ० १६७-६८।
३. 'करण सतसई', पृ० १२।

“घोड़े घोड़े काव्य के” बन कर रह गयीं। यह सही है कि प्रचार मोह की वृत्ति दोनों तरह के कवियों में है। किन्तु दोनों के प्रचार में फर्क है। बौद्धिक सहानुभूति वाले प्रचार में यह कोशिश झलकती है कि कवि जनता और समय की वास्तविकता की अपनी पहचान और उसमें अपनी शिरकत जताना चाहता है। कण-कणह वाले प्रचार में रीतिवादी मस्कारों से सघर्ष में जनता के बीच से उठने वाला स्वर सुनायी देता है। इस दुनियादी अन्तर के कारण ही यदि कण-कण में साल परचम की विजय पढ़ने वाली भावदृष्टि अतिरजित लगती है तो ऐनविहारी दीक्षित की ये पंक्तियाँ नारेबाजी के स्तर पर होकर भी प्रभावित करती हैं :

देश के ओ मजदूर किसान, बहुत दिन सोये सम्झी तान ।

रहे नये झूसे अनजान, उठाये सदियों के अपमान ॥

बढो आने दो नयी हिलोर । चलो सब साम्यवाद की ओर ॥<sup>१</sup>

डॉ० रामविलास शर्मा ने “किमान कवि पड़ीस” के बारे में लिखा था कि सोवियत जर्मन युद्ध के समय जब लोग जर्मनी की विजय में भारत की विजय देखते थे तब पड़ोस उनसे कहते थे, “सोवियत रुस जीतेगा ही नहीं बरन उसकी जीत में ही हिन्दुस्तान और दुनिया की भलाई है। उनके इस विश्वास का कारण और कुछ नहीं, जनता में उनका प्रगाढ़ विश्वास है।”<sup>२</sup> जनता से आने वाले कवियों में कम-से-कम वास्तविकता की सही समझ तो मौजूद थी जो उनके क्रान्तिकारी जोश से जुड़ कर कविता को प्राणदान बना रही थी।

प्रगतिशील काव्य के गच्छे-बुरे सभी पहलुओं का अध्ययन करते समय यह तथ्य उभर कर आता है कि प्रगतिशील कविता के रचयिता समाज के किसी एक वर्ग में नहीं आये। उनमें किमान, मजदूर, मध्यवर्गीय बुद्धिजीवी, सभी तबकों के लोग मौजूद थे। वैचारिक दृष्टि से सभी कवि मार्क्सवादो भी नहीं थे। भिन्न-भिन्न विचारों और संस्कारों के कवि एक तरफ अगर प्रगतिशील कविता की व्यापकता के प्रमाण हैं तो दूसरी तरफ उसके अनेक अन्तर्विरोधों और निन्दनीय प्रवृत्तियों के कारण भी हैं। जो कवि किसान-मजदूरों के वास्तविक जीवन से अतिरिक्त थे, उनमें संस्कारों और वैचारिक निष्कर्षों की आत्मसात् करने में असमर्थ थे। उनमें सामाजिक अन्तर्विरोधों से मुक्ति की छटपटाहट अनियंत्रित रूप में व्यक्त हुई। यह अभिव्यक्ति कही काम-कुण्डावादी प्रवृत्ति में प्रकट हुई तो कही महानामवाद में, कही अनिश्चित बौद्धिकता में तो कही निपट तत्कालवाद में। जीवन, माहिस्य और

१. ‘साम्यवाद की हुंकार’, पृ० ११।

२. ‘मोरमुंड’, २८ करवरी १९४५।

संस्कृति के बारे में सभी जनवादी कवियों की भावसंवादी समझ ठीक नहीं थी। वे "कथ्य के अनुरूप शिल्प" की सही अवधारणा को सृजनात्मक स्तर पर निभा नहीं सके। कथ्य और शिल्प की द्विधात्मकता में कथ्य की महत्वपूर्ण भूमिका के सम्बन्ध में गन्तव्य व्यवहार के कारण प्रचार या इतिवृत्तात्मक विवरण की प्रवृत्तियाँ विकसित हुईं।

इन दोनों ही प्रकार के अतिवादों ने प्रगतिशील कविता को अंततः अमूर्त बनाने का ही काम किया। प्रचारात्मकता और बौद्धिकता दोनों ही जीवन-यथार्थ से दूरता को व्यक्त करते हैं, इसलिए दोनों ही अमूर्तता के सङ्ग हैं। कला की मूर्तता वस्तु की मूर्तता से उत्पन्न होती है, इसलिए जीवन की वस्तु के बिना बिम्बों, प्रतीकों, मूहचरों आदि को मूर्तता मानना भाषवाद है। अपरिचित जीवन-यथार्थ को "बौद्धिक सहानुभूति" के साथ व्यक्त करने वाली कला का अमूर्त होना स्वाभाविक है।

यह अभिप्राय नहीं कि रूप की मूर्तता का कोई अर्थ नहीं। इसकी मूर्तता का सम्बन्ध मुख्यतः इस बात से है कि कवि का अनुभूत जीवन-यथार्थ क्या है, उसकी रचना के सम्बोधित पाठक कौन हैं। भाषा अभिव्यक्ति और सम्प्रेषण तथा कथ्य और शिल्प सभी की दृष्टियों से प्रमुख माध्यम है। इसलिए रूप सम्बन्धी चर्चा को सीमित करते हुए हम एक प्रश्न उठा सकते हैं कि जनता की अन्तर्वस्तु के साथ जनता की भाषा की भाषा का तात्पर्य क्या है?

प्राथमिक बात यह है कि रचनाकार के मामले में अमूर्त पाठक वर्ग नहीं, मूर्त पाठक समुदाय होता है जिसकी पहचान निश्चयदेह हाड़-मांस, चेहरे-मोहरे वाले व्यक्ति से बनती है। राजनीतिक संघों से पड़ी गयी कविताओं की बात छोड़ दें, तो कविता का पाठक सामान्यतः व्यक्ति होता है। यह पाठक-व्यक्ति कृति में अपनी अस्मिता को तलाशने का, कविता के सन्दर्भों और स्थितियों के बीच अपने को पढ़ाने का प्रयत्न करता है।

पाठक-व्यक्ति का यह प्रयत्न कविता की सन्निध्य इबाई में उस बिन्दु से आरम्भ होता है जिसे हम कथ्य और शिल्प का मन्तुलन-बिन्दु कहते हैं। दूसरे शब्दों में यह कथ्य में परिचित जीवन-यथार्थ की भाषा करते हुए भी शिल्प में 'बुछ रिनेप' चाहता है। यह "विमेष" भाषा सरचना को सपाट इतिवृत्त होने से बचाता है। किन्तु पाठक इनकी 'विमेष' भाषा नहीं चाहता कि वह नितान्त वैयक्तिक या दुर्बोध हो जाय। वस्तुतः वह सहज भाषा में ही थोड़ी आलंकारिकता, अतिरंजना और वक्रता चाहता है। ऐसी कृतियों में पाठक खुद-ब-खुद रम जाता है जिनमें अभिव्यक्त जीवन-यथार्थ कुछ वक्रता या वैशिष्ट्य के साथ प्रस्तुत होता है।

२२४ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य मूल्य

कवि के लिये यह एक अत्यन्त जटिल चुनौती है कि वह कथ्य में अपने आत्मगत तथ्यों को रूपांतरित कर दे और नित्य से स्वयं को तटस्थ रखे। प्रगतिशील कवियों ने जहाँ इस चुनौती को ह्माम में नहीं रखा वहाँ उनकी वैयक्तिकता कविता पर प्रभावशाली रूप से हावी हो गई है। इससे कविता का वस्तुगत चरित्र तो बाधित हुआ हो है, इन विवेक को भी आघात पहुँचा है कि कविता एक-एक व्यक्ति के सामाजिक तत्त्वों को स्वयं करती हुई, व्यक्ति की अस्मिता को सामाजिक तत्त्वों को संघर्ष में उद्घाटित करती हुई, अपात सामाजिक औचित्य और सम्बन्ध-तत्त्वों को मध्य एक-एक व्यक्ति की वैयक्तिक पहचान को रेखांकित करती हुई हो जाता की निधि बनती है।

साहित्य के लिए जगता भीड़ नहीं होती। इसीलिए जिन कविताओं में चरित्र मौजूद होते हैं ( जैसे 'हरिजन गाथा' ) या प्रकटतः व्यक्ति मौजूद न होते हुए भी चरित्र के लक्षण मौजूद होते हैं। जैसे "बहुत दिनों तक चूल्हा रोया, चक्की रही उदास ...", 'अज्ञान और उनके बाद' : नायार्जुन ) वहाँ पाठक का कविता की भावधारों से तात्पर्य स्थापित हो जाता है। जहाँ चरित्र छड़े किये जाते हैं वहाँ भाषा महिष पूरा निरूप अभिप्राय ( अलंकार, वक्रता और अतिरजना आदि से युक्त ) रह कर भी प्रभावशाली बनता है। 'हरिजन-गाथा' की सफलता का यही रहस्य है। जहाँ कवि विवरणों के माध्यम से निजी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है वहाँ कविता कोरा भावास्फावन, नारा का प्रचार बन कर रह जाती है। 'मास्को अब भी दूर है' काफी हद तक इसीलिए असफल है।

इससे निम्न होता है कि कविता में "पर्सनल एलिमेन्ट" (निजीपन) का अनेक सूक्ष्म रूपों और स्तरों पर विद्यमान रहना अनिवार्य है।

## प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ

हिन्दी साहित्य में प्रगतिवाद के जन्म सम्बन्धी स्वीकृत मान्यता का स्पष्टन  
ते हुए डा० जनेश्वर वर्मा ने लिखा है : 'वास्तव में प्रगतिवाद का जन्म छाया-  
वाद की मृत्यु के पश्चात् नहीं बरन् उसके जन्म के साथ हुआ। इस की समाजवादी  
क्रान्ति और भारतीय राष्ट्रीय जागरण के प्रभावस्वरूप सन् १९१८ से भारतीय जन  
जीवन में जो आत्मविश्वास, यग-चेतना, मानववाद और जन-जागृति की लहर  
आयी, प्रगतिवाद उसी की एक साहित्यिक अभिव्यक्ति है। अतः प्रगतिवाद का जन्म  
सन् १९१८ से मानना चाहिये और हिन्दी-काव्य के क्षेत्र में गया प्रनाद गुप्त  
'सनेही' को उसका आदि प्रवर्तक मानना चाहिये।''<sup>१</sup>  
वैचारिक आधारभूमि

इसमें सन्देह नहीं कि डा० वर्मा ने इस की क्रान्ति के जितने स्वरित और  
प्रत्यक्ष प्रभाव को प्रगतिवाद के जन्म का कारण मान लिया है उससे सामाजिक  
प्रक्रियाओं और साहित्य पर पड़ने वाले उनके जटिल प्रभाव के सम्बन्ध में उनकी  
प्रान्ति ही सिद्ध होती है। इसीलिये वह एक और छायावाद की प्रगतिशील अन्तर्धारा  
को अस्वीकार करने पर विवश होते हैं; दूसरी ओर तर्कगत दृष्टि से प्रगतिवाद के  
उदय के लिये उत्तरदायी भारतीय परिस्थितियों का सही मूल्यांकन नहीं कर पाते;  
और सनेही-मण्डल के उन कवियों की प्रगतिशील वदितता का जनक बताते हैं जिन्होंने  
कुछ एक मार्क्सवादी सूत्रों को पकड़ कर प्रचारात्मक शैली की वदितार्थ लियी।

१. 'हिन्दी काव्य में मार्क्सवादी चेतना', पृ० ३०५-६।

कवि के लिये यह एक अत्यन्त जटिल चुनौती है कि वह कल्प में अपने आत्मगत तत्वों को रूपांतरित कर दे और शिल्प से स्वयं को तटस्थ रखे। प्रगतिशील कवियों ने जहाँ इन चुनौतियों को ध्यान में नहीं रखा वहाँ उनकी वैयक्तिकता कविता पर अनावश्यक रूप में हावी हो गई है। इससे कविता का वस्तुगत चरित्र तो बाधित हुआ ही है, इस विवेक को भी आघात पहुँचा है कि कविता एक-एक व्यक्ति के रागात्मक तन्त्रुओं को स्पर्श करती हुई, व्यक्ति की अस्मिता को सामाजिक मध्यमों की सगति में उद्घाटित करती हुई, अर्थात् सामाजिक औचित्य और सन्दर्भ-वत्ता के मध्य एक-एक व्यक्ति की वैयक्तिक पहचान को रेखांकित करती हुई ही जनता की निधि बनती है।

साहित्य के लिए जनता भीड़ नहीं होती। इसीलिए जिन कविताओं में चरित्र मौजूद होने हैं (जैसे 'हरिजन गाथा') या प्रकटतः व्यक्ति मौजूद न होते हुए भी चरित्र के सकेत मौजूद होने हैं। जैसे "बहुत दिनों तक बूझा रोया, धक्का रही उदाम...", 'अन्धकार और उसके बाद': नागार्जुन) वहाँ पाठक का कविता की भाषा से तादृश्य स्थापित हो जाता है। जहाँ चरित्र पढ़े किये जाते हैं वहाँ भाषा सहित पूरा शिल्प अभिधत्तमन (अलंकार, वक्रता और अतिरंजना आदि से युक्त) रह कर भी प्रभावशाली बनता है। 'हरिजन-गाथा' की सफलता का यही रहस्य है। जहाँ कवि विवरणों के माध्यम में निजी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है वहाँ कविता कोरा भावास्फावन, नारा का प्रचार बन कर रह जाती है। 'मास्को अब भी दूर है' काफी हद तक इसीलिए अमफल है।

इससे निश्चित होता है कि कविता में "पर्सनल एन्विमेंट" (निजीपन) का अनेक मूल्य तो और दूसरी पर विद्यमान रहता अनिवार्य है।

## प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियां

हिन्दी साहित्य में प्रगतिवाद के जन्म मध्यगंधी स्वीकृत मान्यता का लण्डन करते हुए डा० जनेश्वर वर्मा ने लिखा है : 'वास्तव में प्रगतिवाद का जन्म छायावाद की मृत्यु के पश्चात् नहीं बरन् उसके जन्म के साथ हुआ। इस की समाजवादी प्रान्ति और भारतीय राष्ट्रीय जागरण के प्रभावस्वरूप सन् १९१८ से भारतीय जन जीवन में जो आत्मविश्वास, पर्ग-चेतना, मानववाद और जन-जागृति की लहर आयी, प्रगतिवाद उसी की एक साहित्यिक अभिव्यक्ति है। अतः प्रगतिवाद का जन्म सन् १९१८ से मानना चाहिये और हिन्दी-काव्य के क्षेत्र में गया प्रवाद शुनल 'तनेही' की उत्पत्ति आदि प्रवर्तक मानना चाहिये।'<sup>१</sup>

वैचारिक आधारभूमि

इसमें सन्देह नहीं कि डा० वर्मा ने इस की प्रान्ति के जितने स्वरित और प्रत्यक्ष प्रभाव को प्रगतिवाद के जन्म का कारण मान लिया है उससे सामाजिक प्रक्रियाओं और साहित्य पर पड़ने वाले उनके जटिल प्रभाव के सम्बन्ध में उनकी प्रान्ति ही सिद्ध होती है। इसीलिये वह एक और छायावाद की प्रगतिशील अन्तर्धारा को अस्वीकार करने पर विवश होते हैं; दूसरी ओर सर्वप्रथम हमें प्रगतिवाद के उदय के लिये उत्तरदायी भारतीय परिस्थितियों का सही मूल्यांकन नहीं पर पाते; और तनेही-मण्डल के उन बहियों की प्रगतिशील बहिता का जनक बताते हैं जिन्होंने कुछ एक मानववादी सूत्रों को पकड़ कर प्रचारात्मक जैसी की बहिताएँ लिखी।

१. 'हिन्दी काव्य में मानववादी चेतना', पृ० ३०५-६।

किन्तु डा० वर्मा के दृष्टान्त से यह अवश्य स्पष्ट होता है कि हिन्दी में प्रगतिशील कविता का जन्म राष्ट्रीय स्वाधीनता और अन्तर्राष्ट्रीय समाजवादी विचारधारा के समन्वित प्रभाव से हुआ। साम्राज्यवादी शासन की लूट और दमन की नीतियाँ जनता पर सीधे चीट कर रही थी। साम्राज्यवादी शासन से छुटकारा पाने के लिये जनता सक्रिय प्रतिरोध के लिए भी तैयार थी। १८५७ का गदर इसका सराहरण था। जनता की यह चेतना भारतेन्दु-युग में बड़ी प्रखरता से साहित्य का विषय बन रही थी। इसीलिए केदारनाथ अववाल मानते हैं कि "भारतेन्दु काल ही में आधुनिक हिन्दी कविता का भौतिकवादी, शोषण-विरोधी इतिहास आरम्भ होता है।"<sup>१</sup> जन-संघर्ष और साहित्य की इस पृष्ठभूमि में जब मार्क्सवाद का आलोक फैला तो बुद्धिजीवियों, कवियों का बहुत बड़ा समुदाय उसकी ओर आकृष्ट हुआ।

मार्क्सवादी विचारधारा से जुड़ कर भारत की साम्राज्यवाद-विरोधी यथार्थवादी साहित्य-परम्परा का विकास समाजवादी यथार्थवाद की दिशा में हुआ और तब मुमकिन रूप से प्रगतिशील कविता की रचना आरम्भ हुई। इसलिए प्रगतिशील काव्य में मार्क्सवादी प्रभाव की केन्द्रीय भूमिका है। यह प्रभाव १९१७ की रूसी क्रान्ति के बाद खासतौर पर बढ़ा, यह सत्य है। कुछ कवियों ने १९१८ से ही इस दिशा में छिट-पुट प्रयास आरम्भ कर दिया था, यह भी सत्य है। किन्तु यह समझ असंगत है कि साल भर के भीतर ही यह प्रभाव हिन्दी साहित्य में आन्दोलन बन गया। हिन्दी ही नहीं हिन्दुस्तान के बुद्धिजीवियों ने पूर्णतः या अंशतः मार्क्सवाद को सभी स्वीकार किया जब उन्हें यह विश्वास हो गया कि "मार्क्सवाद ही साम्राज्यवाद विरोधी शक्तियों को उनके अन्तिम ध्येय तक पहुँचा सकता है।"<sup>२</sup> मार्क्सवाद के प्रति यह विश्वास स्वतः स्फूर्त तरीके से साल भर पैदा नहीं हो गया। इसके लिए महत्वपूर्ण आधारभूमि तैयार की जनता के साम्राज्य-विरोधी संघर्ष की सुदीर्घ परम्पराओं, काँग्रेस के नेतृत्व में चलने वाले राष्ट्रीय आन्दोलन की दुलमुल नीतियों की अमफलताओं और भारत की कम्युनिस्ट पार्टियों के संगठित प्रयत्नों ने।

### प्रगतिशील कविता : संक्षिप्त पृष्ठभूमि

यदि १९३० से ३६ तक की सामाजिक और साहित्यिक स्थितियों पर एक दृष्टि डालें तो स्पष्ट हो सकता है कि जितने बड़े पैमाने पर मार्क्सवाद की स्वीकृति के लिए इस काल में जमीन तैयार हुई उतनी १९१८-२० के काल में नहीं हुई थी।

१. 'समय-गमय पर', पृ० १३६।

२. 'काँग्रेस समाजवादी पार्टी की नीति', पृ० ३।

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : २८७

१९२६-३३ की विश्वव्यापी मंदी ने पूँजीवादी उत्पादन में भारी गिरावट आने और जनता की भयानक गरीबी और बेकारी के कारण बाजार संकुचित हो जाने से पूँजीवाद के लिए जीवन-मरण का संकट उत्पन्न हो गया था। फलतः एक ओर सन् ३४ में सर्वप्रथम जर्मनी में फासिज्म का उदय हुआ और दूसरी ओर जनता में व्यापक असंतोष और संघर्ष की भावना का विकास हुआ।

भारत में अंग्रेजी राज की छलछाया में पूँजीवाद का विकास हो रहा था। यह सही है कि सन् '५७ के गंदर से सबक सीख कर सामन्तवाद को भी दृढ़ किया जा रहा था और पूँजीवाद का विकास भी, इसलिए यहाँ का पूँजीवाद अवरोधपूर्ण और अस्वाभाविक रूप से विकसित हो रहा था। कांग्रेस की तुल्य और समझौता-बादी नीतियाँ भारत के पूँजीवादी विकास की इसी वस्तुस्थिति का परिणाम थी मंदी के दौर में व्यापक पैमाने पर हुई मजदूरों की छँटना और वेतन-कटौती से कांग्रेसी नीतियों के प्रति मजदूर वर्ग का मोह भग्न हुआ और पूँजीपतियों के प्रति मजदूरों की नाराजगी एक नयी मजिल पर पहुँची। इसीलिए सन् '३४ में जब मन्दी का दौर समाप्त हुआ और पूँजीवादी उद्योग में नया उरसाह आया तब मजदूरों में वर्ग-चेतना भी बढ़ती हुई भूमिका का प्रदर्शन '३४ में ही आयोजित "आल इण्डिया टेक्स्टाइल वर्कर्स कांफरेन्स" में हुआ।

मजदूरों में बढ़ती हुई वर्ग-चेतना से भारत के पूँजीपति ही नहीं, ब्रिटिश साम्राज्यवादी भी डरते थे। इसलिए १९३४ में ही भारत की कम्युनिस्ट पार्टी पर अंग्रेज सरकार ने प्रतिबन्ध लगा दिया। ब्रिटिश साम्राज्यवाद, भारतीय पूँजीपति वर्ग और मजदूर-किसानों के संयुक्त मोर्चे के त्रिकोणीय संघर्ष में गाँधीजी की नीतियों से सबक सीख कर जिन कार्यसियों ने यह जान लिया कि साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष को निर्णायक मोड़ देने के लिए भारत के पूँजीपतियों को नहीं, मजदूर वर्ग की विचारधारा की आवश्यकता है, उन्होंने सन् '३४ में ही कांग्रेस के भीतर कांग्रेस समाजवादी पार्टी का गठन किया।

कम्युनिस्ट पार्टी पर कानूनी बंदिश लगने के बाद '३४ में ही उसके द्वारा प्रकाशित सभी पत्र-पत्रिकाएँ भी बन्द हो गईं। सन् '३६ में कांग्रेस समाजवादी पार्टी के नेताओं ने 'संघर्ष' का प्रकाशन आरम्भ किया। कम्युनिस्ट पार्टी के पत्र-पत्रिकाओं पर बंदिश वाले दिनों में 'संघर्ष' ने समाजवादी विचारधारा के प्रचार प्रार में महत्वपूर्ण भूमिका अदा की।

भारत में कान्तिकारी आन्दोलन का एक हिस्सा गाँधी जी की नीतियों के विरोध में जन-जागरण और जन-आन्दोलन का मार्ग स्थापन कर आत्मवाद की

रणनीति अपनाता था। उसकी समझ थी कि जन-आन्दोलनों का दबाव डालकर भारतीय पूँजीपतियों के लिये रियायतें प्राप्त करते से कुछ नहीं हो सकता। लेकिन इनमें से अनेक लोगों ने मार्क्सवाद-लेनिनवाद का सम्पूर्ण अध्ययन-अनन किया और क्रान्तिकारी उद्देश्यों की प्राप्ति के लिए जनता के जागरण का महत्व पहचाना। १३ मार्च १९३१ को फाँसी चढ़ने से पहले भगतसिंह ने अपने बयान में "इन्कलाब-जिन्दावाद" का अर्थ समझाते हुए लिखा :

क्रान्ति मे हमारा अर्थ है—वर्तमान सामाजिक व्यवस्था को जड़ से उखाड़ फेंकना। इसके लिए राज्य-शक्ति पर अधिकार करना जरूरी है। अभी राज्यशक्ति एक विशेष सुविधाप्राप्त वर्ग के हाथों में है।<sup>१</sup>

अंग्रेजी हुकूमत के खिलाफ अपने सघर्ष की घोषणा की व्यवस्था के विरुद्ध विश्वव्यापी संघर्ष की पृष्ठभूमि में देखते हुए भगतसिंह ने "परजीवी" और "धम-जीवी" वर्गों के बुनियादी अन्तर पर प्रकाश डाला। परजीवी वर्गों के फरेब को उद्घाटित और धमजीवी वर्गों के व्यापक जागरण के महत्व को रेखांकित करते हुए उन्होंने घोषणा की कि "मार्क्सवाद और कम्युनिज्म का उद्देश्य अवश्य ही विजयी होगा।"<sup>२</sup>

साहित्य के क्षेत्र में सन् '३३ से '३५ के बीच समाज की वर्गीय-रचना, सोवियत क्रान्ति, समाजवादी अर्थतन्त्र, साम्यवाद के उच्च मानवीय, नैतिक और आध्यात्मिक आदर्शों, जाति, धर्म, सम्प्रदाय, नारी-मुक्ति और साहित्य-संस्कृति आदि का क्रान्तिकारी विचारधारा के मन्दर्भ में मूल्यांकन करते हुए जितने लेख प्रकाश में आए उनमें पहले कभी नहीं आये थे। मुद्रितः दुर्गाप्रसाद गुप्त, बालकृष्ण गुप्त, भग्नर रायपुरी, धुरन्धर शर्मा, क्रान्तिकुमार शर्मा, कमलाकांत उपाध्याय, 'सर्वहारा', छविनाथ, विष्णुदत्त शुक्ल, अश्विका प्रसाद मिश्र, जगन्नाथ प्रसाद मिश्र, शिवनारायण टंडन, प्रभुदयाल मेहरोत्रा, छत्रभक्त, डा० तम्पूनान्द, श्री प्रकाश, आचार्य नरेन्द्र देव, जयप्रकाश नारायण, रामोदर सदन, सेठ गोविन्ददास आदि अमरंजर लेखक इस दौरान समाजवादी विचारधारा के प्रचार-प्रसार में अपना योगदान कर रहे थे। राहुल साह्रियायन की दो महत्वपूर्ण कृतियाँ "बाईसवीं सदी" (१९३६) और "साम्यवाद हो कबो" (१९३५) इसी अवधि में प्रकाशित हुईं। इस

१. 'जनहुक', लखनऊ, ७ नवम्बर १९६९, पृ० २५।

२. उपर्युक्त।

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमिया : २८६  
 पृष्ठभूमि में सितम्बर, १९३६ में प्रेमचन्द के ऐतिहासिक लेख "महाजनी सम्प्रदाय" के प्रकाशन ने एक प्रकार से साहित्य के क्षेत्र में मार्क्सवादी विचारधारा की विजय की घोषणा कर दी।

प्रगतिशील लेखकसंघ की भूमिका

मार्क्सवाद के इस व्यापक प्रभाव में हिन्दी-साहित्य में प्रगतिशील कविता के लिए एक समर्थ और स्वाभाविक अभ्युदय का आधार निर्मित हुआ। प्रगतिशील कविता को एक सशक्त आन्दोलन का रूप दिया प्रगतिशील लेखक संघ ने।<sup>१</sup> इस सम्बन्ध में भारतीय कम्युनिस्ट पार्टी की भूमिका का महत्व बताते हुए डा० राम-विलास शर्मा ने लिखा है, "प्रगतिशील लेखक संघ की नींव डालना इसलिए जरूरी था कि सशक्त रूप से साम्राज्यवाद-विरोधी, सामन्त-विरोधी साहित्य की रचना की जा सके।" इस ऐतिहासिक आवश्यकता को हिन्दुस्तान के मजदूर वर्ग और उसकी पार्टी ने पूरा किया।<sup>२</sup> मजदूर वर्ग और उसकी पार्टी की इस पहलकदमी का नतीजा यह हुआ कि हिन्दुस्तान का नया साहित्य पश्चिम के पतित पूँजीवादी साहित्य की नकल करने से बचा, भारतीय पूँजीपतियों का पिछलग्गू न बन कर मजदूर-किसान के जुड़ा, अतीतपन्थी-रूढ़िवादी संस्कृति से संघर्ष करता हुआ मार्क्सवाद के नवीन दृष्टिकोण को अपनाने में सफल हुआ। जो लोग इस ऐतिहासिक दृष्टिकोण को आँखों में ओझल कर देते हैं वे द्वैदीयुगीन साहित्य की एक धारा से छायावाद का और दूसरी धारा से प्रगतिवाद का उद्भव मानते हैं।

छायावाद : सामन्तवाद और साम्राज्यवाद विरोधी काव्य-चेतना

यह सही है कि छायावाद के समानान्तर एक दूसरी काव्यधारा भी अप्रतिहत रूप से प्रवाहित हो रही थी। गयात्रमाद शुक्ल 'सनेही' और उनके मण्डल के दूसरे कवि इस धारा के प्रतिनिधि थे। उनकी काव्य-चेतना पर मार्क्सवादी दर्शन की छाप अत्यन्त स्पष्ट थी। लेकिन इतने में यह साबित नहीं हो जाता कि छायावाद में परार्थवाद और प्रगतिशील अन्तर्वस्तु का सर्वथा अभाव है। डा० नामकर सिंह ने "छायावाद" का विस्तृत विवेचन करते हुए स्पष्ट किया है कि छायावाद

१. 'हिन्दी साहित्य : उसका उद्भव और विकास', पृ० २०७।
२. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ' पृ० १३७।
३. उपर्युक्त, पृ० १३७-३८।
४. 'हिन्दी काव्य में मार्क्सवादी-चेतना' पृ० २३३।

युग की पूरी मनोभूमि सामन्ती वन्धनो से व्यक्ति की स्वतन्त्रता और विदेशी शासन से देश एवं जनता की स्वतन्त्रता की भावना के जटिल द्वंद्व से निर्मित और विकसित हुई है।<sup>१</sup> डा० रामविलास शर्मा ने इतिहास की व्यापक दृश्य-पश्चि पर तथ्यों का गम्भीर अनुशीलन करते हुए न केवल छायावाद के अन्तर्विरोधों और उनके वस्तुगत कारणों को अत्यन्त प्रखरता से उजागर किया है बल्कि उसके यथार्थवादी, साम्राज्य-वाद-विरोधी और सामन्तवाद-विरोधी पक्षों को जनपूर्वक रेखांकित भी किया है। हिन्दी के जातीय साहित्य के सन्दर्भ में छायावाद का महत्त्व रेखांकित करते हुए लिखा है कि "तुलसीदास और मूरदास के युग के बाद प्रसाद-निराला-पन्त का युग सबसे रचनात्मक, सबसे प्रगतिशील युग है।"<sup>२</sup>

यदि रामविलास और नामवर के अध्ययन की पृष्ठभूमि में देखें तो स्पष्ट होगा कि छायावाद-युग का व्यक्तिवाद सामन्तवाद-विरोधी मुक्ति-भावना का परिणाम था तो उसका अतीत प्रेम और राष्ट्रवाद विदेशी साम्राज्य के राजनीतिक प्रभुत्व और सांस्कृतिक प्रत्याक्रमण की प्रतिक्रिया था। इसी प्रकार, उसके प्रकृति-प्रेम का स्वरूप भी एक तर्फ सामन्तवाद-विरोधी है तो दूसरी ओर साम्राज्यवाद-विरोधी—औद्योगिक विकास ने प्रकृति के जिस विराट् रूप का उद्घाटन किया वह कवियों की कल्पना ने जुड़ कर संकीर्ण सामन्ती नैतिकताओं से बचने का माध्यम बना; दूसरी ओर भारत का औद्योगिक विकास अंग्रेजों की छत्रछाया में हो रहा था, इससे छायावादी कवि दुःख था, इसलिए तब कोसाहस की अपनी प्रकृति में उसका पलायन वस्तुतः साम्राज्य-विरोधी निषेधात्मक प्रतिक्रिया का ही एक रूप था।

यह सही है कि छायावाद का दृष्टिकोण बहुधा निषेधात्मक ही है, लेकिन इससे उसके साहित्य की प्रगतिशील अन्तर्बस्तु का निषेध नहीं हो जाना। प्रसाद, निराला, पन्त आदि प्रमुख छायावादी कवियों ने निषेधात्मक ढंग से ही नहीं, सकारात्मक ढंग में भी अपनी कविताओं में उन मूल्यों को व्यक्त किया है जिन्हें यथार्थवादी दृष्टि से प्रगतिशील माना जायेगा। अक्सर निराला और पन्त के प्रगतिशील मूल्यों को स्वीकार करते हुए भी प्रसाद को अलग रखा जाता है। उनके कृतित्व में मानववादो दृष्टिकोण ने प्रगतिशील समझे जाने वाले मूल्यों का अभाव समझा जाता है। शुक्लजी ने "वामायनी" में साम्यवाद की दबो हुई गुँज सुनी तो नया यह

१. 'छायावाद', पृ० १७, २८, २०-२१, ७०-७१, १४०-४१ इत्यादि।

२. 'निराला की साहित्य-साधना' (भाग-२), पृ० १७१।

आकस्मिक था ? डा० रामविलास शर्मा ने साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष में जनता के आन्दोलन की पृष्ठभूमि में प्रसाद-साहित्य का भूत्पांकन करते हुए “कामायनी” में दार्शनिक और सामाजिक चिन्तन सीमाओं के बावजूद मार्क्सवादी दृष्टि से उसके प्रगतिशील पक्ष को इस प्रकार रेखांकित किया है :

गांधीवाद जहाँ जनता के क्रान्तिकारी उभार को दबाकर वर्ग-शान्ति और समझौते की राह पर चलना है, वहाँ प्रसाद जी वर्ग-शान्ति के बदले वर्गहीन समाज का आदर्श सामने रखते हैं। गांधी-वाद जहाँ प्राचीन भारतीय समाज में वर्ग-संघर्ष अस्वीकार करता है, वहाँ प्रसादजी ने राजा और प्रजा के रक्तमय संघर्ष का चित्र खींच कर उसे स्वीकार किया है। सबसे महत्वपूर्ण बात यह कि गांधीवाद जहाँ निष्क्रिय प्रतिरोध की बात करता है, वहाँ प्रसाद जी ने सक्रिय प्रतिरोध का आदर्श रखा है, शस्त्र उठा कर आत-तायियों का विरोध करने का चित्र खींचा है।<sup>१</sup>

डा० शर्मा की इस व्याख्या से न केवल छायावाद के भीतर व्यक्तित्ववाद की सीमाओं को तोड़ कर नयी सामाजिक भूमिका की ओर बढ़ने वाली अन्तर्धारा का पता चलता है, बल्कि हम बात का भी पता चलता है कि साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष में दो परस्पर विरोधी नीतियों का टकराव भी हो रहा था। इस टकराव का कारण वस्तुगत था, गांधी जी के प्रभाव में कांग्रेस आजादी की पक्षधर शक्तियों का संगठन थी, लेकिन उसके पीछे संघठित सभी शक्तियाँ क्रान्ति की पक्षधर नहीं थी। कांग्रेस का नेतृत्व क्रान्तिकारी शक्तियों के हाथ में न होकर पूँजीपति वर्ग के हाथ में था जिसका संघर्ष एक ओर ब्रिटिश साम्राज्यवाद से था तो दूसरी ओर साधारण जनता से था। गांधीवाद क्रान्तिकारी शक्तियों की नहीं, पूँजीवादी शक्तियों की विचारधारा थी, गांधी जी जन-आन्दोलन का दबाव डाल कर पूँजीपतियों के लिए रियायतें हासिल करते थे और उनके हित के लिए, जनता के हितों के विरुद्ध, उसकी श्रान्तिकारी चेतना एवं संघर्ष को दबाने के लिए अंग्रेजों से समझौता करते थे। इसीलिए जब भारत आजाद हुआ तब भी वह ब्रिटिश साम्राज्य का ‘डोमिनियन’ राज्य बना रहा। इस जटिल द्वन्द्वात्मक परिस्थिति में स्वच्छन्द व्यक्तिवाद पर आधारित रोमांटिक दृष्टि की मोमालें उद्घाटित हुईं और छायावाद के भीतर में एक नया पदार्थवाद विकसित हुआ जिसने ऐतिहासिक आवश्यकताओं के अनुरूप

## २६२ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

अपनी व्यक्तिपरक चेतना को समाज के साथ जोड़ कर सकारात्मक सामाजिक अन्तर्वस्तु से गमिन क्रान्तिकारी रोमांटिसिज्म को जन्म दिया। यही कारण है कि प्रमुख छायावादी कवियों में स्वच्छन्द व्यक्तिवाद के साथ-साथ गम्भीर यथार्थवाद के भी दर्शन होते हैं।

जिन प्रगतिशील लेखकों ने इन ऐतिहासिक प्रक्रियाओं को ठीक-ठीक नहीं समझा उन्होंने मार्क्सवाद और समाजवादी यथार्थवाद को ही प्रगतिशील कविता का निकष बनाया, क्रान्तिकारी रोमांटिसिज्म की प्रगतिशील भूमिका को देखने और मानने से इनकार किया और छायावाद के विरुद्ध गनेही-मंडल के कवियों को प्रगतिशील काव्य छाया का एकमात्र समीप बताया। यह विचार-वैभिन्य प्रगतिशील कविता के मूल-निर्णय की कसौटी और परम्परा के सवात पर उसके दृष्टिकोण को लेकर अलग-गयी गयी दो भिन्न दृष्टियों के सघर्ष का परिणाम है।

सोही-मंडल का काव्य

कला की ऐतिहासिक सीमाएँ

यह सच है कि छायावादी कवियों में समाजवादी यथार्थवाद के दर्शन नहीं होते। उनमें न तो 'सोही' जैसी 'गर'बों की गुहार' है और न छैलबिहारी दोहात 'गुह' जैसी 'साम्यवाद की गुहार' है। लेकिन प्रश्न यह है कि क्या 'गुहार' और 'हुंकार' को ही हम मार्क्सवाद, समाजवादी यथार्थवाद या प्रगतिवाद मानते हैं? गनेही-मंडल के कवियों के दृष्टिकोण में अतिरजित भावुकता और कला में आत्यंतिक प्रचारमोह का कारण क्या था?

सन् '१८ के जमाने में भारत में समाजवादी धार्मिकतान सगठित नहीं हुआ था। सोवियत संघ में भी समाजवाद विकसित नहीं हो सका था। दोनों क्षेत्रों में अधिपत्य के गर्भ में थी। फलतः भारतीय कवियों के लिए समाजवादी यथार्थवाद वास्तविकता कम, कल्पना अधिक था। मार्क्सवादी सिद्धान्तों पर कविता लिखने वाले कवियों के सामने यह सबसे गम्भीर सीमा या समस्या थी। इसीलिए वे पूँजीवाद और तान्त्रिकवाद की कड़ी भर्त्सना करने में और गर्वरा राज्य की प्रशंसा के गीत गाने में, अर्थात् सामुदायिक व्यवस्था को ही साम्यवाद का आरम्भिक स्वर मान कर समाजवाद की परिष्करण करते थे। स्वभावतः उनमें वैचारिक सघर्ष तो था किन्तु हरर में पत्नी और उम्मीद का विचित्र मिश्रण होता था। उनका व्यापक दृष्टिकोण अनुभव यह था कि ओपिन दोन-टीन-पगल्ल व्यवस्था में पड़े हैं, उनमें मार्क्सवाद की चेतना नहीं, मार्क्सवाद की जकड़ है, और विचारशास्त्र नहीं

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : २६३  
थी कि उनकी विजय अवश्यम्भावी है इसलिए वे उसकी शक्ति में विश्वास की घोषणा करते थे ।

भावात्मक स्तर पर यद्यार्थ से तीव्र असंतोष, व्यावहारिक स्तर पर जनता की दीनता, निरीहता का अनुभव और सैद्धान्तिक स्तर पर उसकी शक्ति एवं विजय में विश्वास इन विरोधात्मक प्रक्रियाओं के कारण उनकी आस्था पौष्टिक और सहानुभूति भावुकतापूर्ण होती थी । इस स्थिति में उनके स्वर का अनियंत्रित भावोच्छ्वास मात्रा की दृष्टि से यदि छायावादी कवियों से कम नहीं था तो यह शोभाविहिन था । इसी कारण उनके भावयोध और सज्ज विचारधारा में एक प्रकार का द्वैत या विभाजन उत्पन्न हो गया । इसलिए उस युग की कविताओं का कलात्मक मूल्य उतना नहीं है जितना उनका ऐतिहासिक मूल्य है ।

**प्रगतिशील साहित्य : ऐतिहासिक अनिवार्यता**

सन् १९३६ तक आते-आते भारत का समाजवादी आन्दोलन काफी मजबूत हो चुका था और सोवियत मण की समाजवादी व्यवस्था का स्वरूप भी निश्चय हो चुका था । इसलिए जब प्रगतिशील लेखक मध्य की स्थापना के बाद पटले के सीमित और बिखरे हुए प्रयत्नों को संगठित करके सगत रूप में प्रगतिशील साहित्य की रचना शुरू हुई तो वह एक व्यापक आन्दोलन बन कर साहित्य के मंच पर छा गया । सन्मोकान्त वर्मा ने हिन्दी साहित्य में कम्युनिस्ट पार्टी के साहित्यिक मन्त्र, प्रगतिशील लेखक संघ के अध्यक्ष प्रयत्नों की आलोचना करते हुए बताया कि इन्हीं प्रयत्नों के कारण हिन्दी के साहित्यकारों के लिए यह आवश्यक हुआ कि वे स्वयं को प्रमाणित और प्रतिष्ठित करने के लिए किसी न किसी रूप में प्रगतिशील लेखक संघ से अपना सम्बन्ध स्थापित कर लें ।<sup>१</sup> हिन्दी साहित्य में पुढानी विचारधाराओं की अपेक्षा समाजवादी विचार-क्षेत्र में निहित मूलन की सम्भावनाओं का उल्लेख करते हुए आचार्य नन्ददुतार बाखरेयो ने लिखा :

“आज हिन्दी में श्रेष्ठ साहित्य के मूलन व कौन से क्षेत्र हैं ? निश्चय ही समाजवादी विचारों के क्षेत्र । क्यों ? क्योंकि उन्हीं क्षेत्रों ने इन समय की नवीन प्रतिभा को आकर्षित कर रखा है ।”<sup>२</sup>

१. 'कहना', जून १९६७, (हिन्दी साहित्य के पिछले बीस वर्ष)
२. 'हिन्दी साहित्य', पृ० ३८६.

### प्रगतिशील कविता का यथार्थवाद

सक्रियता और सघर्ष के उस सघन दौर में प्रगतिशील साहित्य का इतना व्यापक प्रसार आकस्मिक नहीं था। अज्ञेय तक ने स्वीकार किया है कि आरम्भ में प्रगतिशील लेखक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे।<sup>१</sup> उसमें मार्क्सवादियों के असादा यात्रीवादी, अधुनिकतावादी, अन्तश्चेतनावादी, कारुणिक समाजवादी आदि तरह-तरह के भाववादी-व्यक्तिवादी चेतना के रचनाकार भी शामिल थे। इसके दो मूलभूत कारण थे। एक तो, इतिहास का ऐसा दबाव था जिसने सभी प्रवृत्तियों और रुझानों के कवियों को समाजोन्मुख साहित्य की रचना के लिए प्रेरित किया। दूसरे, प्रगतिशील साहित्य ने सौंदर्य-मूल्यों के क्षेत्र में जिस नये मानववाद की प्रतिष्ठा की वह मनुष्य के सजग और सकर्मक दायित्व-बोध को सबसे बड़ा मूल्य मानने वाले समाजवादी यथार्थवाद का परिणाम था।

इस विवेचन से जहाँ एक ओर यह स्पष्ट होता है कि हिन्दी में प्रगतिशील साहित्य का सृजन मार्क्सवाद के प्रभाव के खाने के बाद आरम्भ हुआ वही दूसरी ओर यह भी प्रकट होता है कि सभी प्रगतिशील कवि मार्क्सवादी नहीं थे। डॉ० नामवर सिंह ने मार्क्सवाद की स्वीकृति का विवेचन करते हुए लिखा है कि “... हिन्दी के लेखकों ने बाहर के मार्क्सवादी प्रभाव को अपने व्यक्तिवादी और भाववादी संस्कारों की सीमा में ही स्वीकार किया।”<sup>२</sup> फलतः प्रगतिशील कविता में तरह-तरह की प्रवृत्तियों के संस्कार व्यक्त हुए। स्वभावतः गैर-मार्क्सवादियों ने समाजवादी यथार्थवाद को नहीं, यथार्थवाद के अन्य रूपों को अभिव्यक्त किया। प्रगतिशील साहित्य के विकास के लिए समाजवादी यथार्थवाद और यथार्थवाद के दूसरे रूपों की प्रतिस्पर्धा आवश्यक थी। निस्सन्देह यह प्रतिस्पर्धा स्वस्थ ढंग से सभी सम्भव थी जब मार्क्सवादी और गैर-मार्क्सवादी कवि संगठित रूप में साहित्य सृजन करें। जातीय संस्कृति के विकास में इस प्रकार की एकता का महत्व बताते हुए डॉ० रामविनायक शर्मा ने लिखा है :

इस (प्रगतिशील) आन्दोलन की सबसे बड़ी समस्या मार्क्सवाद से प्रभावित लेखकों और अन्य राष्ट्रीय और जनवादी लेखकों की एकता की समस्या रही है। प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन मार्क्सवाद से प्रभावित रहा है; यह एक ऐतिहासिक सच्चाई है। मार्क्सवाद से

१. 'अधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० ३२

२. 'आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ', पृ० ८२

प्रभावित साहित्य एक ओर, और मार्क्सवाद से अप्रभावित—उससे भिन्न विचारधारा से प्रभावित, राष्ट्रीय और जनवादी साहित्य दूसरी ओर—दोनों ही तरह के साहित्य और साहित्यकारों की एकता हमारी संस्कृति और समाज के लिए आवश्यक थी ।<sup>१</sup>

### प्रगतिशील कविता : मूल्य-निर्णय की दृष्टियाँ

वैचारिक मस्कारों में विरोध है, फिर एकता किम आधार पर हो ? स्वभावतः, प्रगतिशील साहित्य और उसके मूल्य-निर्णय की कसौटी क्या हो, यह मुख्य प्रश्न हो गया । गैर-प्रगतिशीलों और गैर-मार्क्सवादी प्रगतिशीलों में ही नहीं, मार्क्सवाद-प्रभावित प्रगतिशीलों में भी इस प्रश्न पर काफी मतभेद था । इस मतभेद का सम्बन्ध भी अधिक से अधिक राष्ट्रीवादी और जनवादी कवियों की प्रगतिशील साहित्य के दामरे में सम्मिलित करने के सवाल से था । चूँकि प्रगतिशीलता के मूल्य निर्णय की कसौटी तय करने का सवाल साधारण सवाल न था इसलिए इस सम्बन्ध में विवाद भी बहुत समय तक चला । स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद यह विवाद मध्या नये रूप में प्रकट हुआ । आज भी कुछ लोगों में इस विवाद की प्रतिध्वनियाँ गूँजती हैं । यहाँ हम इस विवाद का अध्ययन क्रमिक विकास के आधार पर नहीं, इस सम्बन्ध में प्रगतिशील लेखकों द्वारा अपनायी गयी दृष्टि के आधार पर करेंगे ।

### डॉ० रमिय राघव : प्रगतिशीलता बनाम मानवतावाद

कुछ मार्क्सवादी लेखकों की समझ से जब तक साहित्य में मार्क्सवादी दृष्टि-कोण, खास कर वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा नहीं होती तब तक यह प्रगतिशील नहीं हो सकता । पुराने मानवतावाद से अधुनिक प्रगतिशीलता का अन्तर समझाते हुए डॉ० रमिय राघव ने लिखा है :

प्रगतिशील साहित्य हिन्दी साहित्य की मानवतावादी विचारधारा का वैज्ञानिक दृष्टिकोण में नयी परिस्थितियों में विकास है । अभी तक समाज में मानवतावाद वर्गों के समन्वयवाद में समाप्त हो जाता था ।<sup>२</sup>

प्रगतिशीलता की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा :

...हम जिसे प्रगतिशीलता कहते हैं वह सामाजिक तथा राजनैतिक

१. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० १४१ ।

२. 'प्रगतिशील साहित्य के मानदंड', पृ० १८ ।

## प्रगतिशील कविता का यथार्थवाद

सक्रियता और सघर्ष के उस सघन दौर में प्रगतिशील साहित्य का इतना व्यापक प्रसार आकस्मिक नहीं था। अज्ञेय तक ने स्वीकार किया है कि आरम्भ में प्रगतिशील लेखक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे।<sup>१</sup> उसमें मार्क्सवादियों के अलावा गांधीवादी, अधुनिकतावादी, अन्तश्चेतनावादी, कात्पनिक समाजवादी आदि तरह-तरह के भाववादी-व्यक्तिवादी चेतना के रचनाकार भी शामिल थे। इसके दो मूलभूत कारण थे। एक तो, इतिहास का ऐसा दबाव था जिमने सभी प्रवृत्तियों और रुझानों के कवियों को समाजोन्मुख साहित्य की रचना के लिए प्रेरित किया। दूसरे, प्रगतिशील साहित्य ने सौंदर्य-मूल्यों के क्षेत्र में जिस नये मानववाद की प्रतिष्ठा की वह मनुष्य के सजग और सकर्मक दायित्व-बोध को सबसे बड़ा मूल्य मानने वाले समाजवादी यथार्थवाद का परिणाम था।

इस विवेचन में जहाँ एक ओर यह स्पष्ट होता है कि हिन्दी में प्रगतिशील साहित्य का सृजन मार्क्सवाद के प्रभाव के आने के बाद आरम्भ हुआ वहीं दूसरी ओर यह भी प्रकट होता है कि सभी प्रगतिशील कवि मार्क्सवादी नहीं थे। डॉ॰ नामवर सिंह ने मार्क्सवाद की स्वीकृति का विवेचन करते हुए लिखा है कि "हिन्दी के लेखकों ने बाहर के मार्क्सवादी प्रभाव को अपने व्यक्तिवादी और भाववादी संस्कारों की सीमा में ही स्वीकार किया।"<sup>२</sup> कलतः प्रगतिशील कविता में तरह-तरह की प्रवृत्तियों के संस्कार व्यक्त हुए। स्वभावतः गैर-मार्क्सवादियों ने समाजवादी यथार्थवाद को नहीं, यथार्थवाद के अन्य रूपों को अभिव्यक्त किया। प्रगतिशील साहित्य के विकास के लिए समाजवादी यथार्थवाद और यथार्थवाद के दूसरे रूपों की प्रतिस्पर्धा आवश्यक थी। निस्सन्देह यह प्रतिस्पर्धा स्वस्थ ढंग से सभी सम्भव की जय मार्क्सवादी जोर गैर-मार्क्सवादी कवि संगठित रूप में साहित्य सृजन करें। आनीस संस्कृति के विकास में इस प्रकार की एकता का महत्व बताते हुए डा॰ रामबिलास शर्मा ने लिखा है :

इस (प्रगतिशील) आन्दोलन की सबसे बड़ी समस्या मार्क्सवाद से प्रभावित लेखकों और अन्य राष्ट्रीय और जनवादी लेखकों की एकता की समस्या रही है। प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन मार्क्सवाद से प्रभावित रहा है; यह एक ऐतिहासिक सच्चाई है। मार्क्सवाद से

१. 'अधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० ३२

२. 'आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ', पृ० ८२

प्रभावित साहित्य एक ओर, और मार्क्सवाद से अप्रभावित—उससे भिन्न विचारधारा से प्रभावित, राष्ट्रीय और जनवादी साहित्य दूसरी ओर—दोनों ही तरह के साहित्य और साहित्यकारों की एकता हमारी संस्कृति और समाज के लिए आवश्यक थी।<sup>१</sup>

**प्रगतिशील कविता : मूल्य-निर्णय की दृष्टियाँ**

वैचारिक संस्कारों में विरोध है, फिर एकता किस आधार पर हो ? स्वभावतः, प्रगतिशील साहित्य और उसके मूल्य-निर्णय की कसौटी क्या हो, यह मुख्य प्रश्न हो गया। गैर-प्रगतिशीलों और गैर-मार्क्सवादी प्रगतिशीलों में ही नहीं, मार्क्सवाद-प्रभावित प्रगतिशीलों में भी इस प्रश्न पर काफी मतभेद था। इस मतभेद का सम्बन्ध भी अधिक से अधिक राष्ट्रवादी और जनवादी कवियों की प्रगतिशील साहित्य के दायरे में सम्मिलित करने के सवाल से था। चूँकि प्रगतिशीलता ने मूल्य निर्णय की कसौटी तय करने का सवाल साधारण सवाल न था इसलिए इस सम्बन्ध में विवाद भी बहुत समय तक चला। स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद यह विवाद संवर्धा नये रूप में प्रकट हुआ। आज भी कुछ लोगों में इस विवाद की प्रतिध्वनियाँ गुँजती हैं। यहाँ हम इस विवाद का अध्ययन क्रमिक विकास के आधार पर नहीं, इस सम्बन्ध में प्रगतिशील लेखकों द्वारा अपनायी गयी दृष्टि के आधार पर करेंगे।

**डॉ० रमिय राघव : प्रगतिशीलता बनाम मानवतावाद**

कुछ मार्क्सवादी लेखकों की समझ से जब तक साहित्य में मार्क्सवादी दृष्टि-कोण, घास कर वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा नहीं होती तब तक वह प्रगतिशील नहीं हो सकता। पुराने मानवतावाद से अधुनिक प्रगतिशीलता का अन्तर समझाते हुए डॉ० रमिय राघव ने लिखा है :

प्रगतिशील साहित्य हिन्दी साहित्य की मानवतावादी विचारधारा का वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास है। अभी तक समाज में मानवतावाद वर्गों के समन्वयवाद में समाप्त हो जाता था।<sup>२</sup>

प्रगतिशीलता की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा :

... हम जिसे प्रगतिशीलता कहते हैं वह सामाजिक तथा राजनीतिक

१. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० १४१।
२. 'प्रगतिशील साहित्य के मानदंड', पृ० १८।

### प्रगतिशील कविता का यथार्थवाद

सक्रियता और सघन के उस सघन दौर में प्रगतिशील साहित्य का इतना व्यापक प्रसार आकस्मिक नहीं था। अश्वेतक ने स्वीकार किया है कि आरम्भ में प्रगतिशील लेखक संघ में विभिन्न प्रवृत्तियों के लोग थे।<sup>१</sup> उसमें मार्क्सवादियों के अलावा गांधीवादी, अधुनिकतावादी, अन्तश्चेतनावादी, कार्लोपनिक समाजवादी आदि तरह-तरह के भाववादी-व्यक्तिवादी चेतना के रचनाकार भी शामिल थे। इसके दो मूलभूत कारण थे। एक तो, इतिहास का ऐसा दबाव था जिसने सभी प्रवृत्तियों और रूढ़ानों के कवियों को समाजोन्मुख साहित्य की रचना के लिए प्रेरित किया। दूसरे, प्रगतिशील साहित्य ने सौन्दर्य-मूल्यों के क्षेत्र में जिस नये मानववाद की प्रतिष्ठा की वह मनुष्य के सजग और सकर्मक दायित्व-बोध को सबसे बड़ा मूल्य मानने वाले समाजवादी यथार्थवाद का परिणाम था।

इस विवेचन से जहाँ एक ओर यह स्पष्ट होता है कि हिन्दी में प्रगतिशील साहित्य का सृजन मार्क्सवाद के प्रभाव के आने के बाद आरम्भ हुआ वही दूसरी ओर यह भी प्रकट होता है कि सभी प्रगतिशील कवि मार्क्सवादी नहीं थे। डॉ० नामवर सिंह ने मार्क्सवाद की स्वीकृति का विवेचन करते हुए लिखा है कि ".... हिन्दी के लेखकों ने आह्वान के मार्क्सवादी प्रभाव को अपने व्यक्तिवादी और भाषवादी संस्कारों की सीमा में ही स्वीकार किया।"<sup>२</sup> कलतः प्रगतिशील कविता में तरह-तरह की प्रवृत्तियों के संस्कार व्यक्त हुए। स्वभावतः गैर-मार्क्सवादियों ने समाजवादी यथार्थवाद को नहीं, यथार्थवाद के अन्वय रूपों को अभिव्यक्त किया। प्रगतिशील साहित्य के विकास के लिए समाजवादी यथार्थवाद और यथार्थवाद के दूसरे रूपों की प्रतिस्पर्धा आवश्यक थी। निरसन्देह यह प्रतिस्पर्धा स्वस्थ ढंग से सभी सम्मम थी जब मार्क्सवादी और गैर-मार्क्सवादी कवि संगठित रूप में साहित्य सृजन करें। जातीय संस्कृति के विकास में इस प्रकार की एकता का महत्व बताते हुए डॉ० रामचन्द्राणम शर्मा ने लिखा है :

इस (प्रगतिशील) आन्दोलन की सबसे बड़ी समस्या मार्क्सवाद से प्रभावित लेखकों और अन्य राष्ट्रीय और जनवादी लेखकों की एकता की समस्या रही है। प्रगतिशील साहित्यिक आन्दोलन मार्क्सवाद में प्रमाहित रहा है; यह एक ऐतिहासिक सच्चाई है। मार्क्सवाद से

१. 'अधुनिक हिन्दी साहित्य', पृ० ३२
२. 'आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ', पृ० ८२

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमिया : २६५

प्रभावित साहित्य एक ओर, और मार्क्सवाद से अप्रभावित—उससे भिन्न विचारधारा से प्रभावित, राष्ट्रीय और जनवादी साहित्य दूसरी ओर—दोनों ही तरह के साहित्य और साहित्यकारों की एकता हमारी सृष्टि और समाज के लिए आवश्यक थी ।<sup>१</sup>

प्रगतिशील कविता : मूल्य-निर्णय की दृष्टियाँ

वैचारिक संस्कारों में विरोध है, फिर एकता किस आधार पर हो ? स्वभावतः, प्रगतिशील साहित्य और उसके मूल्य-निर्णय की कसौटी क्या हो, यह मुद्दा प्रश्न हो गया । गैर-प्रगतिशीलों और गैर-मार्क्सवादी प्रगतिशीलों में ही नहीं, मार्क्सवाद-प्रभावित प्रगतिशीलों में भी इस प्रश्न पर काफी मतभेद था । इस मतभेद का सम्बन्ध भी अधिक से अधिक राष्ट्रवादी और जनवादी कवियों की प्रगतिशील साहित्य के दायरे में सम्मिलित करने के सवाल से था । चूँकि प्रगतिशीलता के मूल्य निर्णय की कसौटी तय करने का सवाल साधारण सवाल न था इसलिए इस सम्बन्ध में विवाद भी बहुत समय तक चला । स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद यह विवाद संबंधी नये रूप में प्रकट हुआ । आज भी कुछ लोगों में इस विवाद की प्रतिष्ठानियाँ गूँजती हैं । यहाँ हम इस विवाद का अध्ययन क्रमिक विकास के आधार पर नहीं, इस सम्बन्ध में प्रगतिशील लेखकों द्वारा अपनायी गयी दृष्टि के आधार पर करेंगे ।

डॉ० रमेश रायच : प्रगतिशीलता बनाम मानवतावाद

कुछ मार्क्सवादी लेखकों की समझ से जब तक साहित्य में मार्क्सवादी दृष्टिकोण, खास कर वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा नहीं होती तब तक वह प्रगतिशील नहीं हो सक्ता । पुराने मानवतावाद से अधुनिक प्रगतिशीलता का अन्तर समझाते हैं डॉ० रमेश रायच ने लिखा है :

प्रगतिशील साहित्य हिन्दी साहित्य की मानवतावादी विचारधारा का वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास है । अभी तक समाज में मानवतावाद वर्गों के समन्वयवाद में समाप्त हो जाता था ।<sup>२</sup>

प्रगतिशीलता की व्याख्या करते हुए उन्होंने लिखा :

.. हम जिसे प्रगतिशीलता कहते हैं वह सामाजिक तथा राजनीतिक

१. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० १४१ ।
२. 'प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड', पृ० १८ ।

विश्लेषण पर स्थित है—इस नयी भावना का जन्म कार्ल मार्क्स से हुआ जिसने वर्ग-संघर्ष की वैज्ञानिक जानकारी प्रस्तुत की।<sup>१</sup>

स्पष्ट है कि पुराने मानवतावाद और आधुनिक प्रगतिशीलता की आधार-भूमियों में यह अन्तर सामाजिक विकास के परिणामस्वरूप घटित हुआ है। इसलिए डॉ० राघव नयी प्रगतिशीलता को पुराने मानवतावाद का, 'वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास' करते हैं। ये परोक्षतः यह स्वीकार करते हैं कि वर्ग-संघर्ष का सिद्धान्त समन्वयवाद का ही वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास है। प्रगतिशील साहित्य हिन्दी साहित्य की मानवतावादी परम्परा का अभिन्न अंग, उसी का वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास है। किन्तु जब, उसी का वैज्ञानिक दृष्टिकोण से नयी परिस्थितियों में विकास है। किन्तु अचरज तब होता है जब हम देखते हैं कि डॉ० राघव प्रगतिशीलता और मानवतावाद में द्वन्द्व की कल्पना करते हैं और समझते हैं कि वर्ग-संघर्ष की वैज्ञानिक समझ नहीं, समन्वयवाद है : "भारतीय चिन्तन का समन्वयवादी दृष्टिकोण मूलतः मातृवतावादी रहा है और इसलिए उसने उपजाओ के बोने सदैव ही घिसे हैं।"<sup>२</sup> स्पष्ट है कि डॉ० राघव मानवतावाद और प्रगतिशीलता में बुनियादी अन्तर मानते हैं क्योंकि मानवतावाद या मूल दृष्टिकोण है समन्वयवाद का और प्रगतिशीलता का मूल दृष्टिकोण है वर्ग-संघर्ष का। डॉ० राघव की इस तर्क-पद्धति में अन्तर्विरोध यह है कि वे एक ओर प्रगतिशीलता को मानवतावादी विचारधारा का विकास कह कर स्मर्य ऐतिहासिक दृष्टि का परिचय देते हैं और दूसरी ओर समन्वयवाद को मानवतावाद का मूल आधार कह कर प्रगतिशील साहित्य की मानवतावादी सम्भावना को अस्वीकार करते हैं।

इस अन्तर्विरोध का कारण है मार्क्सवाद सम्बन्धी गहरी भ्रांति। डॉ० राघव मार्क्सवाद को वर्ग-संघर्ष का पर्याय मान कर चलते हैं। वर्ग-संघर्ष प्रत्येक समाज में होता है, यह सच है। अब तर्क यह ऐतिहासिक प्रक्रियाओं का मुख्य प्रेरक रहा है, यह और भी सच है। लेकिन मार्क्सवाद वर्ग-संघर्ष को अन्तिम सत्य और वैज्ञानिक प्रतिपादन मानता है, यह धारणा भ्रांति है। कार्ल मार्क्स के एक उद्धरण के बाद

<sup>१</sup> 'उपसृपन' पृ० ६-७।

<sup>२</sup> 'काव्य, पदार्थ और प्रगति', पृ० ७।

वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त की सृष्टि भावर्स ने नहीं, बल्कि मार्क्स से पहले पूँजीपति वर्ग ने की थी और आमतौर से वह पूँजीपतियों को मान्य है। जो लोग केवल वर्ग संघर्ष को मानते हैं, वे अभी मार्क्सवादी नहीं हैं, वे सम्भवतः अभी पूँजीवादी चिन्तन के दायरे में ही चक्कर काट रहे हैं। मार्क्सवादी केवल वही है, जो वर्ग-संघर्ष की मान्यता को सर्वहारा वर्ग के अधिनायकत्व तक ले जाता है।<sup>१</sup>

मार्क्सवाद की दृष्टि दुनियादी प्रस्थापना से अपरिचय के कारण डॉ० रागेय रायच वर्ग-संघर्ष के वैज्ञानिक समाधान—सर्वहारा राज्य की स्थापना और वर्गों के उन्मूलन—को स्वीकार करने की जगह उसके मार्क्सवादी—समन्वयवादी—समाधान को स्वीकार करते हैं। इस कारण उनके साहित्य और संस्कृति में मार्क्सवाद सम्बन्धी गहरी भ्रान्ति के शिकार होते हैं, वरन् इतिहास विरोधी दृष्टि को इस रूप में प्रतिपादित करते हैं कि साहित्य अनिवार्यतः वर्ग-संघर्ष का चित्रण करता है, अन्यथा वह प्रगतिशील नहीं होता, तथा स्वयं अपनी इन भ्रान्तियों को ही मार्क्सवाद समझकर वे प्रगतिशीलता से हट कर समन्वयवादी मानवतावाद की प्रतिष्ठा का संस्करण करते हैं। यह मानवतावाद भी ऐसा कि वर्ग-संघर्ष के साथ-साथ वर्गों का भेद भी मिट गया और कम-से-कम साहित्य में यह भेद-भाव बिलकुल न रहा। एक समय रस सिद्धान्त को 'सामन्तीय समाज के ढाँचे का रूप'<sup>२</sup> कह कर उसका भर्त्सना करने वाले डॉ० रागेय रायच अब इस नतीजे पर पहुँचे कि "सामन्तीय अभिव्यक्ति का स्वरूप जनता की अभिव्यक्ति के स्वरूप से अन्य नहीं था। तभी हम मध्यकालीन साहित्य में वह गुण देखते हैं कि वह जनता की समझ में शीघ्र हो आ जाता है।"<sup>३</sup>

गौर करने की बात है कि डॉ० रायच केवल वर्ग-दृष्टि का प्रतिपादन नहीं करते, बल्कि कमीर, बुलसी, मूर और देव, बिहारी, मतिराम सभी को एक पलट्टे पर रखने का सुझाव देते हैं। सामन्ती और जनता के हितों में भेद न करने वाले गैर-प्रगतिशील भी भविष्य और रीति साहित्यों में अन्तर करते हैं। लेकिन डॉ० रायच वर्ग-संघर्ष की प्रगतिशीलता छोड़ कर वर्ग-समन्वय के मानवतावाद में गये तो यह

१. क्ला० द० लेनिन : 'संश्लिष्ट रचनाएँ, भाग-२' (चार भागों में) पृ० २०५-६।
२. 'प्रगतिशील साहित्य के मानदण्ड', पृ० ११०।
३. 'काव्य, दायार्थ और प्रगति', पृ० ४२।

विवेक भी त्यागते गये। इसीलिए उनका अतीत प्रेम प्रगतिशील मानववाद नहीं, पुरातनपन्थी प्रतिगमन बनता है।

अपने वैचारिक प्रतिगमन के बाद डॉ० राघव समाजवादी सिद्धान्तों की आलोचना करते हैं और निरपेक्षतावादी साहित्य निकप स्थिर करते हैं। व्यक्तिवाद और वस्तुवाद की उद्यताओं का उत्प्रेषण करते हुए उन्होंने लिखा है : "व्यक्तिवादो व्यक्ति की इच्छा को सब नियमों से परे मानते हैं...। वस्तुवादी व्यक्ति की इच्छा को मिलकुल नहीं मानते, साहित्य को राजनीति का अनुपायी मानते हैं और—यात्रिकता का आश्रय ग्रहण करते हैं।"<sup>१</sup> स्वभावतः डॉ० राघव को जितना क्लेश पान्थिक वस्तुवादियों पर है उतना निरपेक्ष व्यक्तिवाद पर नहीं। उनके अनुसार, समाजवादी विचारक अपने 'कुरिगन समूजशास्त्रीय दृष्टिकोण' के चलते "परिस्थितियों के ढकने से पहले ही समाजवादी यथार्थ को हिन्दी में उपस्थित करना चाहते हैं।"<sup>२</sup> यह 'अतिप्रगतिवादी' जोश पार्टी लेखकों में 'स्पष्ट प्रचारार्थक' का रूप धारण करके प्रकट हुआ। 'वास्तविक यथार्थ' को छोड़ कर 'समाजवादी यथार्थ' को व्यक्त करने की प्रवृत्ति 'जन-सत्य' के स्थान पर पार्टी-सत्य को प्रथम देने' लगी इसलिये हमने 'यथार्थ' को गंभीर, सीमित और विकृत कर दिया।<sup>३</sup>

इस संकीर्णतावाद के विरुद्ध डॉ० गणेश राघव ने मार्क्सवाद में संशोधन आवश्यक समझा। मार्क्सवाद को वर्ग-संघर्ष और समाजवाद की स्वीकृतिओं से मुक्त करते हुए उन्होंने व्यापक 'लोक-व्यापक' और 'युग-सत्य' की अभिव्यक्ति के लिए पुरातनपन्थ से उसका सम्बन्ध आरम्भ किया। उन्होंने लिखा, 'कला तभी जीवित होती है जब युग-सत्य को लेकर चलती है।'<sup>४</sup> यह 'युग-सत्य' वर्ग-सम्बन्धों से इसी तरह निरपेक्ष है जैसे मध्ययुग का साहित्य है; मायगंती अभिव्यक्ति और जनत की अभिव्यक्ति के रूपों में भिन्नता नहीं है, सुनसी की दीनता और केशव की प्रगल्भता, कबीर के अनगढ़ पदों और रीति कविओं की चमक-दमक वाली कविता-कामिनी, मीरा की तन्मय, त्यागपूर्ण भक्ति और देव के परकीया-प्रेम में क्या अन्तर है! अन्तर हो भी कैसे, दोनों में 'युग-सत्य' की अभिव्यक्ति है। जहाँ यह निरपेक्ष 'युग सत्य' गण्डित होकर वर्गीय 'युग सत्य' में बदलता है वहाँ 'कला' जीवित नहीं

१. उपर्युक्त, पृ० ५।

२. उपर्युक्त, पृ० ३।

३. उपर्युक्त, पृ० ३।

४. उपर्युक्त, पृ० १५२।

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : २६६

रह जाती। फिर वह चाहे 'समाजवादी यथार्थवाद' की 'स्पष्ट प्रचारात्मकता' हो या प्रेमचन्द के 'गंधीवादी यथार्थवाद' की 'उपदेशात्मकता', रहेगी वह क्षणभंगुर ही ! इसीलिए 'स्थायी मूल्यों' का रहस्योद्घाटन करते हुए डा० राघव लिखते हैं :

यथार्थ अपने रूपों के वैविध्य में मूलतः व्यक्ति और समाज के सम्बन्धों को लोक बल्याण के लिए प्रकट करता है और वह भावपक्ष को ग्रहण किये बिना अशक्य होता है। यदि वह समाज-पक्ष का भावपक्ष में व्यक्ति से तादात्म्य कराने में सफल होता है तो वह स्थायी मूल्य का सर्जन करने में समर्थ होता है।<sup>१</sup>

समाज में वर्गों के, सम्बन्धों का नहीं, व्यक्ति और समाज के सम्बन्धों का प्रकटीकरण और वह भी मात्र भावपक्ष में ! और फिर समाजपक्ष का व्यक्ति से तादात्म्य, व्यक्ति पक्ष का समाज से नहीं !

प्रगति विरोधी संशोधनवाद से प्रेरित इस समझदारी के चलते डा० राघव प्रगतिशील साहित्य की वैज्ञानिक व्याख्या करने और उसे एक मुसगत जनवादी आधार पर प्रतिष्ठित करने की जगह गलत-सही आधार पर प्रगति विरोधियों की भाँति समाजवादी यथार्थवाद और पार्टी प्रतिबद्धता की निन्दा करने लगते हैं। भावसंवाद को वर्ग-संपर्क तक सीमित करके प्रगतिशील साहित्य को गलत परिप्रेक्ष्य में देखते हैं और समन्वयवाद को मानवतावाद मानकर प्रगतिशील और मानवतावादी विचारधाराओं में विरोध की कल्पना करते हैं और 'मानवतावादी' भगिमा अपना कर सभी प्रगतिशील परम्परा पर कुठाराघात करते हैं।

उपेन्द्रनाथ 'अशक' : निरपेक्ष मानवचेतना

इसी प्रकार की वर्ग-निरपेक्ष दृष्टि अपनायी है उपेन्द्रनाथ 'अशक' ने। उन्होंने 'प्रगतिवाद का दुरुपयोग' लेख में बताया है कि :

प्रगतिशील साहित्य मेरे विचार में केवल वही साहित्य नहीं, जिसमें किसान, मजदूर, बेकार अथवा विपन्न की दशा ही का चित्रण हो, बरन् जो भी नवीन है, अपनी सीढ़ी से जो भी परे हो कर चलता है, अपनी आसपास की दशा का जो भी गहरा अध्ययन करता है, समय की कुरीतियों पर जो भी तीव्र प्रहार करता है और अपने

आपको समझने के लिए जो भी हमारी सहायता करता है, वह प्रगतिशील है।<sup>१</sup>

किमान, मजदूर, बेकार या विपन्न का 'चित्रण' किये बिना आसपास की दशा का 'गहरा अध्ययन' कैसे किया जायगा ? जन-माघरण के हितों से स्वतन्त्र होकर मन्य की कौन-सी कुरीतियों पर प्रहार करेंगे ? नवीनता का आग्रह और लोक का विरोध जो गैर-प्रगतिशीलों ने ही अधिक किया है। फिर किम आधार पर प्रगतिशीलता के इन मूल्यांशों को स्वीकार करेंगे ? क्या हम आधार पर कि साहित्य 'अपने आपको' समझने में सहायता करे ? क्या हम 'अपने आपको' जनता की वास्तविक स्थितियों से निस्सम्बन्ध रूप में पहचानेंगे ? क्या अपने-अपने तरह से प्रत्येक साहित्य 'अपने-आपको' समझने में सहायता नहीं करता ? साहित्यकार को 'स्वभावतः प्रगतिशील मानने वाली इन कमीटियों का रहस्यवादी हो जाना स्वाभाविक है।

कला को जनता और उसके दुश्मनों की द्वन्द्वारम्भकता से पहचानने का प्रस्ताव करते हुए शिवदान सिंह चौहान ने लिखा है :

हमारी कला को तीस-पैंतीस करोड़ कितान-मजदूर और निम्न मध्यवर्ग में प्राण सम्बन्धित होना चाहिए क्योंकि समाज का यह वर्ग ही आज ऐतिहासिक दृष्टि से समाज की असगतियों पर विजय प्राप्त कर एक नये समाज का निर्माण करने की क्षमता रखता है, पूँजी-पनि वर्ग या उपजीवी अवकाशभोगी वर्ग की क्षमता अब समाज को आगे बढ़ाने में नहीं बरन् पीछे धकेलने में ही योग्य रही है।<sup>२</sup>

स्पष्ट है कि नवीनता, कुरीतियों का विरोध, वास्तविकता का अध्ययन और स्वयं आरम्भमोक्षा सचार्ड के इस गहरे द्वन्द्व से मुक्त नहीं हैं; यह इस द्वन्द्व में तटस्थ न होकर दो में से एक के साथ हैं और कहने की जरूरत नहीं कि प्रगतिशील साहित्य का मजदूर-कितान और निम्न मध्यवर्ग से प्राण सम्बन्धित होना अनिवार्य है।

जन-माघरण से सम्बद्धता के इस आधार पर देखने से डा० रामेय रायच और उपेन्द्रनाथ 'सरस्वती' की प्रगतिशीलता में एक महत्वपूर्ण अन्तर दिखायी देता है। अरस्तु जो 'अपने आप' की समझने के लिए 'जित निकय' का प्रस्ताव करते हैं वह साधारण जनता में प्राण सम्बन्धित होने की जगह उसका बहिष्कार करता है, समाज

१. 'साहित्य की समस्याएँ', पृ० १३६।

२. 'विज्ञान भारत, मई', १९३६।

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : ३०१

के वर्ग-सम्बन्धों को झूठलाता है तथा नवीनता के स्वागत और अपने आसपास की दशा के अध्ययन के वहाने तरह-तरह की असामाजिक-व्यक्तिवादी प्रवृत्तियों को अंगीकार करने के लिए औचित्य तलाशता है। इसके विपरीत डा० रामेय राघव का वर्ग-निरपेक्ष समन्वयवाद भावसंवाद सम्बन्धी 'लोक कल्याण' की चिन्ता है। इसीलिए डा० साधारण जनता का बहुिष्कार नहीं, 'लोक कल्याण' की चिन्ता है। इसीलिए डा० रामेय राघव में समन्वयवाद और पुरातनपथ का अपष्ट विकसित होता है और 'अज्ञ' में दिग्भ्रम पैदा करने की सायास बोधिश। डा० रामेय राघव भावसंवादी सौख्य-मास्त्र और समाजवादी मानववाद को ठीक-ठीक न समझ पाने के कारण वर्ग-समन्वय को धारपा जोड़ कर उसे अधिक व्यापक बनाने की कोशिश करते हैं और 'अज्ञ' भावसंवादी सौख्य-चिन्तन को जड़-मूल से अस्वीकार करने की दिशा ग्रहण करते हैं। प्राति दोनों में है, लेकिन दोनों की भांति में यह फर्क है।

अञ्चल : 'क्रान्तिकारी' समाजवादी यथार्थवाद

सृजनारम्भक स्तर पर भावसंवाद और फ्रायडवाद का मेल कराने वाले रामेय राघव 'अञ्चल' ने भी सैद्धान्तिक स्तर पर भावसंवाद के द्वन्द्ववाद और वर्गवाद की प्रगतिशीलता साहित्य का आधार बताया। प्रगतिवाद की 'जनतावाद' कहते हुए उन्होंने प्रगतिवाद की व्याख्या की, 'सामाजिक मानव के सामूहिक सघर्षों के, जीवन के, द्वन्द्व और वर्गगत द्वन्द्व के वैज्ञानिक स्पष्टीकरण की ही आज प्रगतिवाद कहा जाता है।' उनका यह सिद्धान्त अधिक स्पष्ट शब्दों में दस प्रकार व्यक्त हुआ : 'प्रगतिवाद की उनका यह सिद्धान्त अधिक स्पष्ट शब्दों में दस प्रकार व्यक्त हुआ : 'प्रगतिवाद की परम्परा मदैव क्रान्ति की परम्परा होती है.....यह क्रान्ति व्यक्ति की निरपेक्ष जीवन-साधना न हो कर जन-जागृति और वर्ग चेतना की एक तीखी लताकार होती है जो सुनकर दुनिया के शोषित और मजसूम एक सड़के के नीचे झुकते होते हैं। इस क्रान्ति का एक मिश्रित जीवन-दर्शन या जीवन-विज्ञान भावसंवाद ही है इसलिए ये कहते हैं।' 'प्रगतिवाद.....मानवीय मूल्यों और वर्तमान सामाजिक सम्बन्धों में एष आसून पन्थितन.....यह भी क्रान्तिक वैधानिक विकासवाद के द्वारा नहीं बनने मोहोदय सामाजिक और सामूहिक क्रान्ति के द्वारा.....श्रेणी-सघर्ष की द्वन्द्वात्मक भौतिक-वादी विचार और कर्मधारा के द्वारा पटित करना चाहता है।'

भावसंवाद वर्तमान सामाजिक सम्बन्धों में आसून क्रान्तिकारी पटितन चाहता है और इन अर्थ में वह सच्चा जनतावाद है। लेकिन वर्ग-मदद और इति

- १ 'आधुनिक हिन्दी साहित्य' (भाग-२), पृ० ८७।
२. उद्बुद्ध, पृ० ८६।

की द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी रूपरेखा को प्रगतिवाद का आधार कह कर अञ्चल गैर-माक्सवादी कवियों को प्रगतिशील साहित्य से खदेड़ बाहर करते हैं, चाहे जनता के प्रति उनकी चिन्ता कितनी ही वास्तविक क्यों न हो। दिनकर आदि कवि माक्सवादी नहीं थे। उन्होंने कविता और बालोचना दोनों ही क्षेत्रों में अध्यात्मवादी, राष्ट्रवादी, व्यक्तिवादी, कलावादी आदि अनेक कौश्यों से माक्सवाद और प्रगतिवाद के विरुद्ध काफी लिखा भी है। एक स्थान पर तो प्रयोगवाद को 'शुद्ध साहित्यिक आन्दोलन' कह कर उन्होंने उसे 'प्रगतिवाद के नाम पर कमस्तर ब्रजामें जाने' और 'साहित्यिक मूल्यों का ह्रास होने' के विरुद्ध स्वस्थ प्रतिक्रिया तक कहा है।<sup>१</sup> लेकिन क्या अपनी कला में जनता के असन्तोष की अवतार करने के कारण उन्हें प्रगतिशील नहीं माना जायगा? निस्सन्देह, साहित्य में माक्सवाद को यांत्रिक और एकांगी तरीके से लागू करना ठीक नहीं है। यहाँ प्रकाशचन्द्र गुप्त के इस कथन का उल्लेख करना प्रासंगिक है कि 'प्रगतिवाद और माक्सवाद पर्यायवाची शब्द नहीं हैं।'<sup>२</sup>

### जनता की तरफ़वारी — एकमात्र बसोटी

प्रगतिशील कविता को केवल माक्सवादी कवियों तक सीमित रखना इस-लिए गलत था क्योंकि भारत अंग्रेजों का गुलाम था, यहाँ कम की तरह सर्वहारा क्रांति की परिस्थितियाँ नहीं थी, हमारी पहली ज़रूरत थी साम्राज्यवाद-विरोधी व्यापक जन-जागरण की। साहित्य में यह ज़रूरत समाजवादी यथार्थवाद के साथ यथार्थवाद के अन्य रूपों के वास्तविक विकास के जरिए पूरी की जा सकती थी। इस सम्बन्ध में डा० रेखा अवस्थी का यह मूल्यमूलक उचित ज्ञान पड़ता है।

प्रगतिवादी साहित्यिक आन्दोलन के दौरान सर्वहारा वर्ग, किसान समुदाय तथा ठरपीड़ित मध्यमवर्ग इन तीनों की एकता को ध्यान में रखकर राष्ट्रवादी, जनवादी एवं समाजवादी, तीनों प्रकार के लेखकों और उनके दृष्टिकोणों को ध्यान में रखकर समाजवाद के गतिशील यथार्थ के चित्रण पर जोर दिया गया, न कि मात्र समाजवादी यथार्थवाद पर। यह उल्लेखनीय है कि कौनो साहित्यकारों के लिए समाजवादी यथार्थवाद की धारा ही निर्णायक और एकमात्र स्वीकार्य धारा थी; पर भारतीय लेखकों के लिए आलोचनारमक यथार्थवाद, क्रांतिकारी रोमांटिसिज्म तथा समाजवादी

१. काव्य की भूमिका, पृ० १५।

२. आधुनिक हिन्दी साहित्य : एक दृष्टि' पृ० ६२।

प्रगतिशील काव्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियाँ : ३०३

यथार्थवाद—ये तीनों ही धाराएँ एक खास दूरी तक स्वीकार्य थीं।<sup>१</sup> जिन प्रगतिशील समीक्षकों ने इतिहास की यह अनिवार्यता अनुभव की उन्होंने मार्क्सवाद और समाजवाद को ही प्रगतिशील होने की शर्त नहीं माना, बल्कि उत्पीड़ित भारतीय जनता के साथ साहित्य की पक्षधरता को ही मुख्य कसौटी माना। डा० रामविलास शर्मा ने बार-बार बल दे कर लिखा है कि कोई भी साहित्यकार 'युगविशेष और समाजविशेष के संघर्ष' में जनता का पक्ष लेने पर ही प्रगतिशील कहा जा सकता है।<sup>२</sup>

जनता की पक्षधरता कोई अमूर्त प्रश्न नहीं है। युगविशेष और समाजविशेष की ठोस वास्तविकताओं द्वारा वह परिभाषित होती है। इस कसौटी पर हम किसी भी युग के साहित्य में प्रगतिशील और अप्रगतिशील तत्वों को आसानी से पहचान सकते हैं। जिन साहित्यकारों ने जनता के हित-अहित विवेक को प्रगतिशीलता का मूल-आधार नहीं माना वे तरह-तरह के भ्रम के शिकार हुए। रायचंद रायचंद समाजवादी यथार्थवाद से आरम्भ करके समन्वयवादी मानववाद तक की यात्रा इसलिए करते हैं कि उन्हें इस बात का पूरा विश्वास नहीं है कि मार्क्सवाद या समाजवाद सही धर्मों में जन-हित का प्रतिनिधित्व करते हैं।

शिवदान सिंह चौहान :

(क) प्रगति का 'बाव' और 'शील'

लेकिन सर्वहारा वर्ग के प्रचार की 'ज्यादा अच्छा' कहने वाले शिवदानसिंह चौहान प्रगतिवाद और प्रगतिशील में अन्तर मान कर एक को समाजवादी यथार्थवाद का दृष्टिकोण और दूसरे को व्यापक यथार्थवादी धारा का प्रतिनिधि बताते हैं।<sup>३</sup> उनके शब्दों में : 'प्रगतिवाद और प्रगतिशील में भेद है, यह स्पष्ट होना ही चाहिए।'<sup>४</sup> इस अन्तर का कारण यह है कि 'प्रगतिवाद को सौंदर्यशास्त्र (ईस्थेटिक्स) सम्बन्धी मार्क्सवादी दृष्टिकोण का हिन्दी नामकरण समझाना चाहिए।'<sup>५</sup> जबकि प्रगतिशील कविता के 'पीछे किसी विशेष दार्शनिक बाद की मान्यता का आग्रह नहीं किया जा

१. 'प्रगतिवाद और समानान्तर साहित्य', पृ० २८१।

२. 'प्रगतिशील साहित्य की समस्याएँ', पृ० ६।

३. 'साहित्य की समस्याएँ' पृ० ४६।

४. उपर्युक्त, पृ० ६२।

५. उपर्युक्त, पृ० ५४।

३०४ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

मकता । एक प्रगतिशील कवि गांधीवादी भी हो सकता है, मार्क्सवादी भी और द्वैत-अद्वैतवादी भी ।<sup>१</sup>

प्रगतिवाद और प्रगतिशील में इस अन्तर का कारण है दोनों की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि । प्रगतिवाद 'वर्तमान कालीन मजदूर, किसान और निम्न श्रेणी के दूध-पुत्रियों का माहित है' ।<sup>२</sup> जबकि प्रगतिशील साहित्य 'चिरजीवी प्राणधान साहित्य की 'प्रवृत्तमान' सांस्कृतिक विरासत है' ।<sup>३</sup> चौहान मानते हैं कि दोनों का विकास जरूरी है, लेकिन दोनों के विकास की पद्धतियाँ भिन्न हैं । 'प्रगतिशील' तो चिरजीवी और सर्वसमावेशी साहित्यधारा है इसलिए उसका विकास स्वतः स्फूर्त ढंग में होगा चलता है । क्यों न हो, कलाकार 'स्वभावानुसार प्रगतिशील हो जाता है' । प्रगतिवाद चूँकि 'पूर्वजीवाद के अन्तिम काल में उत्पन्न' होने वाला साहित्य है और भारत में पूर्वजीवाद के उदयकाल में ही उत्पन्न हो गया, इसलिए उसके विकास के लिए संगठित प्रयत्न की आवश्यकता है । चौहान ने कहा कि प्रगतिशील लेखक संघ का 'नये' नाम से मार्क्सवादी लेखक संघ के रूप में पुनर्गठन जरूरी है ।<sup>४</sup>

चौहान के विमर्श का अवरोध साफ है । 'प्रगतिवाद' नाम से वे जिस माहित की कल्पना करते हैं उसे इतना बहिष्कारात्मक मानते हैं कि यह केवल मार्क्सवाद के मैक्रो-मैक्रो विषयों तक सीमित रह जाता है, जैसे 'धार्मिक वर्ग, मध्य वर्ग, पूर्वजीवित वर्ग, द्वन्द्वमयक भीतिवाद' आदि । इसी में यह समझ विकसित होती है कि इस प्रकार की रचनाएँ 'प्रगतिवादी' ही हैं, काव्य नहीं ।<sup>५</sup> इनमें 'साहित्यिक अर्थ' में जो कविताएँ हैं "वे प्रवृत्ति और प्रेरणा की दृष्टि से अलग से विवेक्य चाहे हों, प्रगतिवाद के अन्तर्गत नहीं आती ।"<sup>६</sup> दूसरी तरफ, प्रगतिशीलता इतनी व्यापक — मार्क्स-हेगेल, सर्वज्ञानिक और सर्वसमावेशी — धारा है कि शायद ही किसी प्रवृत्ति, मन्त्राकार या विचारधारा के कवि उगने बाहर छूट पाए हों ।

(घ) इतिहास-विरोधी स्टेण्ड

चौहान की समस्या यह है कि वे दोनों का मोह नहीं त्याग पाते । फिर भी उनके विकास की दिशा स्पष्ट है । मोटे तौर पर भारत की राजनीतिक आजादी —

१. उपर्युक्त, ६२ ।
२. 'निर्गत भारत', मार्च १९३७ ।
३. 'माहित की गमनाएँ' पृ० ५३ ।
४. उपर्युक्त, पृ० १६१-६२ ।
५. उपर्युक्त, पृ० ६१-६२ :

१६४७ — से पहले तक वे साहित्य में समाजवादी यथार्थवाद के समर्थक थे और आजादी के बाद व्यापक प्रगतिशील साहित्य के समर्थक बन गये।

(ग) समाजवादी यथार्थवाद और परम्परा का निषेध

जब तक चौहान मार्क्सवादी साहित्य का प्रचार-प्रसार करने और कला के मानदण्ड के रूप में समाजवादी यथार्थवाद को स्थापित करने के पक्ष में थे तब तक वे भारतीय साहित्यिक परम्परा का निषेध करते थे : 'इस छायावाद की धारा ने हिन्दी साहित्य को जितना धक्का पहुँचाया, उतना शायद ही हिन्दू महासभा या मुस्लिम लीग ने भारत को पहुँचाया हो।'<sup>१</sup> 'भारत में प्रगतिशील साहित्य की आवश्यकता' रेखांकित करने वाले अपने इसी लेख में उन्होंने यह मत भी प्रकट किया कि हिन्दी ही नहीं, हिन्दुस्तान की किसी भी भाषा के साहित्य में सामाजिक यथार्थ को अभिव्यक्ति देने की प्रवृत्ति कभी नहीं रही है। प्रगतिशील साहित्य के सम्बन्ध में अपनी इन्हीं धारणाओं के आधार पर वे प्रचारित करते थे कि 'प्रगतिवाद सबका ध्यातिरेक कर स्वयं अपने पैरों पर खड़ा होने का दावा करता है। वह युद्धात्मक, असहनशील और क्रान्तिकारी धारा है।'<sup>२</sup> इसी कारण वे भारत से बाहर की विश्व प्रसिद्ध कृतियों को अपने निकष का आधार बनाने पर विवश होते हैं।

(घ) राष्ट्रीय स्वाधीनता और वर्ग-विवेक का परित्याग

आगे चल जब कर चौहान के अनुसार भारत की आजादी ने प्रत्येक 'पार्टी, राज्य, वर्ग, सम्पत्ता, व्यक्ति या विचार' पर 'अपनी कल्पना के भारत का निर्माण करने का दायित्व'<sup>३</sup> सौंप दिया, तब स्थिति बदल गयी। वह इसलिए कि प्रत्येक पार्टी, राज्य, वर्ग, व्यक्ति, विचार आदि ने अपनी-अपनी 'कल्पना के भारत का निर्माण' करना चाहा। जब यह सम्भव न हुआ तब अपने-अपने तरीके से आजादी की व्याख्या और उसका इस्तेमाल शुरू कर दिया। इससे चारों ओर दिग्भ्रम और 'अराजकता का फैलाव' का कारण यह था कि 'राजनीतिज्ञ अपने पुच्छ स्वाधों के कारण सगड़े फैलाते हैं।'<sup>४</sup> इसलिए उन्होंने साहित्य से न केवल मार्क्सवाद और कम्युनिस्ट पार्टी को खदेड़ना शुरू किया, बल्कि राजनीति-भाव का विसर्जन

१. 'विशाल भारत', मार्च १९३७।

२. उपर्युक्त।

३. 'साहित्य की समस्याएँ' पृ० २-३।

४. उपर्युक्त पृ० ३।

३०६ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

आरम्भ कर दिया। अब वे गोरकी को विश्व-साहित्य में महत्वपूर्ण स्थान<sup>१</sup> में हटा 'कुदिसत समाजशास्त्र' का उदाहरण मानने लगे। उन्होंने बताया कि हूसी, बोलेतेपर, मोली, गोरकी आदि ने सामयिक क्रान्तियों और आन्दोलनों के सम्बन्ध में जो रचनाएँ की 'उनका आज कोई साहित्यिक मूल्य न रहा।'<sup>२</sup>

(घ) राजनीति विरोध की दिशा

संक्षेप में, जब वह भावसंवाद और समाजवादी संधारणवाद की जरूरत समझते थे तब 'शान्ति, स्वतन्त्रता और जनवाद' जैसे पार्टी कार्यक्रम तक को साहित्य के विकास के लिए प्राथमिक शर्त मानते थे।<sup>३</sup> जब वर्गीकृत 'नवनिर्माण' का दायित्व सम्भाल कर व्यापक प्रगतिशीलता का विकास करने लगे तब जनता के दमन, असन्तोष और सघर्षों का चित्रण करने वाली रचनाओं की आलोचना करने लगे; इतना ही नहीं, राजनीति के स्पर्श-मात्र को काव्य-प्रतिभा के लिए घातक मानने लगे। प्रगतिशील साहित्य के 'सर्वाधिक जोर' वाले दिनों को याद करते हुए उन्होंने लिखा :

ऐसा लगता था कि इन महान सामाजिक आदर्शों की श्रेया हिन्दी काव्य में एक ऐसा युगान्तर उपस्थित कर रही है जिसका पूर्ण उन्मेष छायावाद युग की तरह अनेक महान प्रतिभाओं के प्रस्फुटन से महिमाशाली बनेगा। लेकिन तरुण प्रगतिशील कवि स्वतन्त्र रूप से किसी नये काव्यादर्श का अभी सम्यक् विकास भी न कर पाये थे कि उन्होंने राजनीतिक दसबन्दी की मतवादी और साम्प्रदायिक संकीर्णताओं में पड़ कर अपनी काव्य प्रतिभा का स्वयं ही हनन कर डाला।<sup>४</sup>

इसे विद्वम्बना ही कहेंगे कि छायावाद हिन्दू-मुस्लिम साम्प्रदायिकता से भी व्यक्ति घातक हो कर महान प्रतिभाओं की प्रस्फुटित कर गया और प्रगतिवाद महान आदर्शों से प्रेरित होकर भी प्रतिभाओं का हनन करने के अलावा कुछ न कर सका ! अगर नागार्जुन, केदारनाथ अग्रवाल, त्रिलोचन, रामविलास आदि दो-चार छोटे-मोटे कवि हुए भी तो वे प्रगतिवादी ही रह गये, कवि न बन पाये।<sup>५</sup> यहाँ स्वभावतः यह

१. उपर्युक्त, पृ० ११४

२. 'साहित्य की परछाई', पृ० १४,

३. 'साहित्य की समस्याएँ', पृ० १६०

४. हिन्दी साहित्य के अस्सी वर्ष, पृ० १३१

५. 'साहित्य की समस्याएँ' पृ० ६२

प्रश्न उत्पन्न होता है कि क्या प्रगतिशील कवि जिन महान सामाजिक आदर्शों से प्रेरित थे वे उनके काव्यादर्श नहीं बन पाये ? क्या सामाजिक आदर्श और काव्यादर्श में सचमुच इतना बड़ा फासला होता है ? हमने अपने अध्ययन-क्रम में देखा है कि कवि की बौद्धिक शक्तियाँ इतनी परस्पर-असम्बन्ध और विभाजित नहीं होती । प्रगतिशील कविता ने जिन सामाजिक आदर्शों को अंगीकार किया उन्हें सफलतापूर्वक काव्य में व्यक्त कर पाने के नाते ही यह हिन्दी साहित्य में नये सौन्दर्य-मूल्यों की प्रतिष्ठा करने में सफल हुआ । तब क्या चौहान राजनीति से छू जाने में प्रगतिशील आदर्शों की हत्या देखते हैं ? यह सही है कि राजनीति कहो-वही कविता पर हावी हो गयी है, लेकिन क्या इसी नाते हम समूची प्रगतिशील कविता के अस्वीकार का ह्छ अपनाएँ ? या चौहान राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी में फर्क करते हैं और केवल दलबन्दी का विरोध करते हैं ? यदि हाँ, तो राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी में मौलिक अन्तर क्या है ? वास्तव में चौहान राजनीति मात्र को साहित्य से अलग रखने की बात कहते हैं । सामाजिक आदर्शों का राजनीति और राजनीतिक दलबन्दी से कोई सम्बन्ध है या नहीं, इस बारे में वे चुप हैं । राजनीति और राजनीतिक दल क्या हैं, इस प्रश्न का वे कोई उत्तर देने की कोशिश नहीं करते । क्या राजनीतिक विचारधारा और स्वभावतः राजनीतिक दल विशिष्ट सामाजिक शक्तियों का प्रतिनिधित्व नहीं करते ? सामाजिक शक्ति-संयुक्तन के बीच साहित्य की क्या स्थिति होती है ? क्या वर्ग-स्थितियों का 'सामाजिक आदर्श' और 'काव्यादर्श' पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता ? यदि पड़ता है तो क्या उसे स्वीकार करने वाले आलोचक 'क्रुस्तिता समाज-शास्त्री' तथा लेखक और कवि 'साम्प्रदायिक' हो जाते हैं ?

### (घ) निषेधवादी साहित्य दृष्टि

- दरअसल, चौहान के अंतर्विरोध का कारण है उनका उपवाद । एक छोर पर वे संकीर्णतावादी हैं और दूसरे छोर पर उदारतावादी । इसलिए वे वर्गातीत साहित्य मूल्यों को प्रगतिशील साहित्य की कसौटी मनवाना चाहते हैं । सामयिकता, राजनीति आदि का विरोध करते हुए चिरन्तन क्रान्ति की सारस्त्री की विचारधारा के तर्ज पर चिरन्तन साहित्य की कल्पना करते हैं । इस बिन्दु पर पहुँच कर सारस्त्री की भाति मजदूर वर्ग की ही नहीं, मनुष्य जाति की सभी प्रगतिशील उपलब्धियों को टके का चार बताते हैं ।

प्रगतिशील साहित्य के मूल्यांकन में यह दृष्टि कितनी 'वस्तुनिष्ठ' है, इसका अन्दाज चौहान की अनुगामिनी श्रीमती विजय चौहान के निष्कर्षों में लगाया जा

३०८ : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

समता है। श्रीमती चौहान के अनुसार प्रगतिशील कविता (वक्तृ साहित्य) का यथार्थवाद संकीर्ण है; उसकी मामिकता जाली है, वह साधारण कोटि का 'नारेबाजी का साहित्य' है; नमसे 'रूप-रस-वर्ण-बंधहीन, उथला-पुथला चित्रण है, जो तत्त्वतः 'एकानो और विकृत' है; उसके चरित्र 'टाइप' न होकर लेखक के हाथ की 'कठपुलिया' हैं। अमिष्यक्ति पक्ष का हाल यह है कि 'इस नये साहित्य में नयी विचार-वस्तु को ऊपर मेरुस कर क्रान्तिकारिता का आभास पैदा किया गया है।' इतना नहीं, 'वास्तव में उगमे नया कुछ भी नहीं है, वह विचारों को स्फूर्ति और प्रेरणा नहीं देता और न भावनाओं को अधिक संवेदनाशील, उदात्त और मानवीय बनाता है, क्योंकि उसमें यथार्थ का वेदन नहीं है।' यथार्थ उसमें सब कुछ शुद्ध, निम्ननीय, हीन, मिथ्या, अमानवीय, विकृत और पुराना है, गौरव करने लायक कुछ भी नहीं है। रौरव नर्क भी इतना कुत्सित न होगा।

इस प्रकार की अतिरेकवादी, निषेधवादी प्रवृत्तियों के लोग किसी साहित्य का समर्थन करें या विरोध, वे उसके विकास में योगदान करने की जगह उसे भीतर ही भीतर छोड़ना बनाते हैं। अपनी मानसिक कल्पनाओं को वस्तुस्थितियों पर आरोपित करते हैं, जनता के हितों को नजरअंदाज करते हैं और सुविधानुसार बौद्धिक व्यायाम के जरिये कभी इस और कभी उस अतिवाद में संचरण करते हैं। गौर करने की बात यह है कि आजादी से पहले जब भारत को साम्राज्यवाद-विरोधी व्यापक सांस्कृतिक मोर्चे की जरूरत थी तब श्री चौहान समाजवादी यथार्थवाद का नारा दे रहे थे, और आजादी के बाद जब समाजवाद के लिए संघर्ष करने का समय आया तब वे 'सकीर्णतावाद' और 'कुत्सित समाजशास्त्र' के खिलाफ लड़ने के नाम पर प्रगतिशील साहित्य का विरोध करने लगे। यह लड़ाई ऐसी थी जिसमें समाजवादी सिद्धान्त ही नहीं छूट गये, वक्तृ जनता और उसके दुश्मनों का फर्क भी मिट गया। 'निर्माण की क्रान्ति', 'निर्माण का विप्लव', 'निर्माण का परिवर्तन' और 'निर्माण का दायित्व' आदि इस तरह बढ़ गये कि काँग्रेस और माउटबेटन के समझौते का रहस्य भी छेदे ओझल हो गया, अपने अधिकारों के लिए लड़ने वाली जनता गद्गार हो गयी और इस ऐतिहासिक क्षिति में जनता के पक्ष से आवाज उठाने वाला साहित्य निष्कृष्ट कोटि का जान पड़ने लगा।

परिणाम यह हुआ कि एक समय प्रगतिशील लेखक संघ को 'माध्ववादी लेखक संघ' बनाने की मांग करने वाले चौहान अब उसे भंग कर देने की मांग करने लगे।

१. 'हिन्दी भाषा की प्रवृत्तियाँ', पृ. ३२।

लगे। इसलिये अत्युक्ति न होगी यदि ऐतिहासिक मूल्यांकन को ध्यान में रखकर यह कहा जाय कि प्रगतिशील साहित्य को जितना धक्का थी शिवदानसिंह चौहान और उनके पयानुगामियों ने पहुँचाया उतना उसके तरह-तरह के अराजकतावादी, व्यक्तिवादी, पुनरुत्थानवादी विरोधियों से भी न पहुँचा होगा क्योंकि उनका दृष्टिकोण और आधार प्रगति-विरोधी था और उनका आक्रमण बाहरी; इसके विपरीत चौहान का आक्रमण आंतरिक था, वे अपने दृष्टिकोण और आधार को मार्क्सवादी कहते थे।

**डॉ० रणजीत : कान्तिकारी आन्दोलन और प्रगतिशील साहित्य**

चौहान की परम्परा का ही विकास करते हुए छुद को प्रगतिशील कहने वाले एक विद्वान ने प्रगतिवाद के विघटन के दो मुख्य कारण बताये हैं। एक तो यह कि प्रगतिवाद की चेतना राजनीतिक दल और सिद्धान्त के दबाव में थी, और दूसरा यह कि एक ही साम्यवादी दल होने से कवियों के पास सोच-समझ कर राजनीतिक पक्ष चुनने की स्वतन्त्रता न थी। सातवें दशक की प्रगतिशील कविता के प्रसार की आधार बना कर डॉ० रणजीत ने लिखा है :

सातवें दशक की प्रगतिशील कविता अधिक प्रथारतापूर्वक राजनीतिक हो कर भी निबिन्न राजनीतिक दलों और सिद्धान्तों के दबाव से पाँचवें दशक की कविता के मुकाबले अधिक मुक्त है।<sup>१</sup> दो-तीन या और भी अधिक अन्तर्राष्ट्रीय और राष्ट्रीय साम्यवादी मतवादों के विकल्प के सामने रहने से नवमुखक प्रगतिशील कवि को अपनी दमन या दृष्टि के अनुकूल मतवाद को स्वीकार करने की, हर मुद्दे पर स्वयं सोचकर फैसला करने की जैसी मुँजाइश हम युग में रही वैसी पहले कभी नहीं थी।<sup>२</sup>

जब एक दल था तब यह सिद्धान्त का दबाव शान्तता था, और कवि उससे कतराता फिरता था। अब अनेक मतवाद हैं तो कवि पर दबाव नहीं है। पाहा तो किसी से जुड़े। और नहीं, तो कभी हमसे जुड़े और कभी उससे। 'सोच कर फैसला करने की' ऐसी मुँजाइश पहले कहीं थी! इतना गुनहसा अवसर! यता अब प्रगतिशीलता न फली-फूली तो बब फले-फूलेगी !

'स्वतन्त्रता का वरण' और 'वरण की स्वतन्त्रता' की परम्परा ने विकसित यह विचित्र प्रगतिशीलता है। साहित्य के



प्रगतिशीलता इस बात से परखी जायगी कि अपने देश-काल-यत् विशिष्ट मन्दमं में समाज के अंतःसम्बन्धों, अंतःसंघर्षों के बीच उस साहित्य की स्थिति क्या है, वह जन-साधारण के साथ है या नहीं। साहित्य और संस्कृति की मूल्यवान् निधिया अगर मार्क्सवादो नहीं हैं और जनता के हितों के साथ हैं तो उन्हें हम प्रगतिशील मानेंगे। और मार्क्सवाद का नाम लेकर भी कोई साहित्य जनता से वचन-कतराता है तो उसे प्रगतिशील नहीं मानेंगे।

### युग-सन्दर्भ और परम्परा

साहित्य में जनता की तरफदारी की अवधारणा का गहरा सम्बन्ध युग विशेष में सामाजिक उत्पादन के चरित्र, वर्ग-संघर्ष के स्तर और मनुष्य की चेतना के सामान्य धरातल से है। धर्म मध्य युग की चेतना का रूप था। विज्ञान के उदय के बाद वैचारिक धरातल पर धर्म की ऐतिहासिक अनिवार्यता समाप्त हो गयी। आज धर्म की भूमिका सामाजिक प्रगति में बाधक की ही अधिक है। लेकिन मध्य युग में धर्म की प्रगतिशील भूमिका भी थी। उसकी प्रगतिशील भूमिका उसके निःशिववाद के बावजूद थी। उसका नियतिवाद प्रवृत्ति के मुकाबले में खड़े मनुष्य की सीमाओं को प्रकट करता है। समाज में इन सीमाओं का रूप भिन्न था। समाज का मुख्य आधार था कृषि। कृषि पर आधारित प्रत्यक्ष उत्पादन प्रणाली के कारण समाज का रूप अपेक्षा-कृत सरल होते हुए भी वर्गों के आपसी टकराव का रूप बहुत पेचीदा था। आधुनिक युग के औद्योगिक उत्पादन और बाजार व्यवस्था में पेचीदगी बढ़ने के साथ सामाजिक प्रक्रियाओं का रूप जटिल हुआ है और वर्ग-विरोध सरल हुए हैं। इसलिए आज वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त का ऐतिहासिक और वैज्ञानिक ज्ञान प्राप्त हो चुका है। यह मालूम हो चुका है कि वर्गों के विरोध का निदान दो शत्रु वर्गों के समझौते में नहीं, सर्वद्वारा वर्ग के शासन और अंततः वर्गों के उन्मूलन में है। मध्य युग की सामाजिक स्थिति में यह ज्ञान मनुष्य के पास नहीं था। वह न वर्ग-संघर्ष की बात कर सकता था और न वैज्ञानिक समाजवाद की कल्पना। उसका समन्वयवाद उसके युग की ऐतिहासिक सीमाओं को व्यक्त करता है। विचारधारा में नियतिवाद और समाज में समन्वयवाद—ये उस युग की सामान्य सीमाएँ थीं। इसलिए कवियों की प्रतिनिधिमता की जाँच करने के लिए देखना यह चाहिए कि समन्वयवाद के बावजूद कवियों के सरोकार और समाधान का सम्बन्ध जन-साधारण के मुष्ट-दुष्ट की चिन्ता से है या मामनी की दिव्य कामवासना को 'तृप्त' करने की लाभ-भोग वृत्ति में, धर्म की नियतिवादी सीमाओं के बावजूद कविगण उसका उपयोग एक गतिशील तत्व के रूप में सामाजिक न्याय के लिए करते हैं या उसे आड़ बना कर कविता-कामिनी में 'ममंजो' को

३१० : प्रगतिशील कविता के सौन्दर्य-मूल्य

अलावा रणजीत की 'प्रगतिशीलता' का मौलिक पक्ष है यह सिद्धान्त कि कम्युनिस्ट आन्दोलन जितना टूट-बिखरेगा उसका साहित्य उतना ही पल्लवित-पुष्पित होगा और उसकी एकता साहित्य के विकास में बाधक होगी। क्रान्तिकारी आन्दोलन और प्रगतिशील साहित्य के अंतस्सम्बन्धों को ठीक-ठीक न समझ पाने के कारण वह जाने-अनजाने साहित्य और राजनीति की प्रक्रियाओं में अनिवार्य विरोध की कल्पना करते हैं और क्रान्तिकारी शक्तियों के बिखराव को प्रगतिशील साहित्य की शक्ति का कारण बताते हैं। दूसरी तरफ प्रगतिशील साहित्य को केवल मार्क्सवाद से प्रभावित साहित्य तक सीमित करके वह भी अन्य संकीर्णतावादी लेखकों को भाँति यहिष्कारी दब कर दबाते हैं। डॉ० रणजीत के चिन्तन में यह बात पूरी तरह साबित हो जाती है कि साहित्य और संस्कृति के क्षेत्र में बहुत बार उदारतापन्थ और संकीर्णतावाद एक सिक्के के दो पहलुओं की तरह सामने आते हैं। रणजीत एक तरफ कम्युनिस्ट पार्टी और मार्क्सवाद के ददं-गिदं के साहित्य की प्रगतिशील मान कर घोर संकीर्णतावाद का परिचय देते हैं और दूसरी तरफ काव्य को 'दलो' और सिद्धान्तों के दबाव से मुक्त करके निस्सीम उदारतावाद का।

कसौटी क्या हो ?

यह अविवरोध है केवल मार्क्सवाद से प्रभावित और समाजवादी धर्मापवाद से प्रेरित साहित्य को ही प्रगतिशील मानने वाले चिन्तन का। इस चिन्तन पद्धति से हम प्रगतिशील साहित्य की द्वन्द्वात्मक भावभूमियों को समझने में विशेष सहायता नहीं पा सकते।

किसी साहित्य के मूल्यों की द्वन्द्वात्मक भावभूमि की समझने में अनेक बातों का अध्ययन जरूरी होता है। उदाहरण के लिए, उस साहित्य में व्यवृत मूल्य अपने युग-संदर्भ से कहाँ तक अनुप्राणित हैं; उस साहित्य में अपने देश-काल की जनता के प्रति क्या दृष्टिकोण है; अपनी जातीय संस्कृति और साहित्य से उसका क्या सम्बन्ध है; जातीय परम्परा के बारे में उसकी राय क्या है; वह मनुष्य के भविष्य के बारे में क्या सोचता है और वह अपने युग की वास्तविकताओं को कितनी गहराई और व्यापकता से पित्रित करता है, आदि।

संक्षेप में, किसी साहित्य के सम्बन्ध में सही मूल्य-विवेक तभी पैदा हो सकता है जब हम उस साहित्य में व्यवृत मूल्यों की उसके देशकाल-गत व्यापक दृश्यपक्षक पर रच कर देखें। किसी साहित्य में मार्क्सवाद, वर्ग-मर्षण और वैज्ञानिक समाजवाद का सपना है या नहीं, इसके उत्तरी प्रगतिशीलता का निर्णय नहीं होगा। उसकी

प्रगतिशीलता इस बात से परखी जायगी कि अपने देश-काल-गत विशिष्ट सन्दर्भ में समाज के अतःसम्बन्धों, अंतःसंघर्षों के बीच उस साहित्य की स्थिति क्या है, वह जन-साधारण के साथ है या नहीं। साहित्य और संस्कृति की मूल्यवान् निधिवा अरर माक्सवादी नहीं हैं और जनता के हितों के साथ हैं तो उन्हें हम प्रगतिशील मानेंगे। और माक्सवाद का नाम लेकर भी कोई साहित्य जनता से दचडा-कतराता है तो उसे प्रगतिशील नहीं मानेंगे।

### गुण-सन्दर्भ और परम्परा

साहित्य में जनता की तरफदारी की अवधारणा का गहरा सम्बन्ध युग विशेष में सामाजिक उत्पादन के चरित्र, वर्ग-संघर्ष के स्तर और मनुष्य की चेतना के सामान्य घरातल से है। धर्म मध्य युग की चेतना का रूप था। विज्ञान के उदय के बाद वैचारिक घरातल पर धर्म की ऐतिहासिक अनिवार्यता समाप्त हो गयी। आज धर्म की भूमिका सामाजिक प्रगति में बाधक की ही अधिक है। लेकिन मध्य युग में धर्म की प्रगतिशील भूमिका भी थी। उसकी प्रगतिशील भूमिका उसके नियतिवाद के बावजूद थी। उसका नियतिवाद प्रवृत्ति के मुकाबले में खड़े मनुष्य की सीमाओं को प्रकट करता है। समाज में इन सीमाओं का रूप भिन्न था। समाज का मुख्य आधार था कृषि। कृषि पर आधारित प्रत्यक्ष उत्पादन प्रणाली के कारण समाज का रूप अपेक्षा-कृत सरल होते हुए भी वर्गों के आपसी टकराव का रूप बहुत पेचीदा था। आधुनिक युग के औद्योगिक उत्पादन और बाजार व्यवस्था में पेचीदगी बढ़ने के साथ सामाजिक प्रणियाओं का रूप जटिल हुआ है और वर्ग-विरोध सरल हुए हैं। इसलिए आज वर्ग-संघर्ष के सिद्धान्त का ऐतिहासिक और वैज्ञानिक ज्ञान प्राप्त हो चुका है। यह मालूम हो चुका है कि वर्गों के विरोध का निदान दो पात्रु वर्गों के समशीते में नहीं, सर्वहारा वर्ग के शासन और अंततः वर्गों के उन्मूलन में है। मध्य युग की सामाजिक स्थिति में यह ज्ञान मनुष्य के पास नहीं था। वह न वर्ग-संघर्ष की बात कर सकता था और न वैज्ञानिक समाजवाद की कल्पना। उसका समन्वयवाद उसके युग की ऐतिहासिक सीमाओं को व्यक्त करता है। विचारधारा में नियतिवाद और समाज में समन्वय-वाद—ये उस युग की सामान्य सीमाएँ थीं। इसलिए कवियों की प्रगतिशीलता की जाँच करने के लिए देखना यह चाहिए कि समन्वयवाद के बावजूद कवियों के सरोरार और समाधान का सम्बन्ध जन-साधारण के मुछ-दुछ की चिन्ता से है या सामंती की विवृत शायबासना की 'सृष्ट' करने की साम-तोम वृत्ति में, धर्म की निदनिषादी सीमाओं के बावजूद कविगण उसका उपयोग एक गतिशील तत्व के रूप में सामाजिक न्याय के लिए करते हैं या उसे आड़ बना कर कविता-कामिनी में 'मर्मतो' को

रिक्ताने की माधना करते हैं, वे अपनी कविता में साधारण जनता के जीवन, संस्कृति का व्यापक समावेश करते हैं या दरबारो-अन्तःपुरों की नायिकाभेदी संस्कृति का विलोचन करते हैं।

इन दो सौंदर्य-दृष्टियों में अन्तर है। इस अन्तर का सम्बन्ध तत्कालीन समाज में अन्तर्निहित वर्ग-विरोध से है। प्रगतिवाद के बारे में लिखते हुए श्री भगवतीवरण वर्मा ने इन बातों के लिए समाजवाद की आलोचना की है कि उसने 'अश्लील या असामाजिक तत्वों को रोकने के लिए' केवल सामाजिक चेतना के नहीं, शासन के भी प्रतिबन्ध लगा दिये हैं। उनके अनुसार 'शासन द्वारा इस तरह के प्रतिबन्धों के उदाहरण प्राचीन समाज में नहीं मिलते।' तब केवल 'सामाजिक चेतना के प्रतिबन्ध होते थे।'।<sup>१</sup> इस आलोचना-दृष्टि में भी वर्ग-मंचर्ष की प्रतिध्वनि मौजूद है। पहले 'अश्लील या असामाजिक तत्वों' को शासन बढ़ावा देता था, जनता या समाज नहीं इसलिए जनता और दरबार की साहित्य-दृष्टियों में जमीन आसमान का अन्तर होता था। यह अन्तर जनता और दरबारों की सामाजिक-आर्थिक हैसियत की प्रतिबिम्बित करता था। समाजवाद में आकर पहली बार शासन और समाज का यह विरोध समाप्त हो जाता है, स्वयं जनता कानून बनाती और उन्हें लागू करती है। इसलिए समाजवाद में जनता द्वारा पहले से लगायी गयी बन्दिश को कानूनी रूप दे दिया जाता है। जिसकी रूचि आज भी दरबारों में रहती है उनके लिए शासन में जनता की यह दृष्टि निश्चय ही चौड़ादायक है।

इन विवेचन से यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि किसी युग में जनता की तरफदारी का सघन साहित्य के प्रगतिशील होने के लिए कितना प्राथमिक है। कुछ मार्क्सवादियों की यह समझ अमंगल है कि जनता के साथ साहित्य की पक्षधरता मार्क्सवाद के बिना नहीं हो सकती। यह सही है कि आधुनिक युग की वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि में मार्क्सवाद ही मर्यादों में दृष्टिकोण को आगे बढ़ा सकता है, जनता के मानवीय गुणों को साकार करने के लिए शोषण-रहित सामाजिक न्याय पर आधारित मनुष्यता की रचना कर सकता है और इस अर्थ में यही सच्चा जनवाद हो सकता है। हमें पता यह चलता है कि मार्क्सवाद जनता के प्रति अपनी सच्ची और वैज्ञानिक पक्षधरता के नाते प्रगतिशील है। साहित्य में मर्यादों का मार्ग-वादी होना प्रगतिशील होने के लिए आवश्यक नहीं है, यह बात अनेक मार्क्सवादियों के चिन्तन की असंगतियों से प्रमाणित होती है। किंबदान यह चोहान पूरे

प्रगतिशील आन्दोलन के दौरान जनता की चेतना के स्तर और विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों में उसके हितों के प्रतिकूल चलते रहे, हालांकि वे भावसंवादी थे। इसके विपरीत भारतेंदु युग का साहित्य अपनी तमाम असंगतियों, अन्तर्विरोधों के बावजूद जनता की विकसित होती हुई साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना को पूरी प्रामाणिकता के साथ व्यक्त करता है, हालांकि उसमें भावसंवाद के प्रभाव का प्रश्न ही नहीं उठता। भारतेंदु युग के साहित्य की राष्ट्रीय और जनवादी धारा पर प्रकाश डालते हुए डॉ॰ रामविलास शर्मा ने लिखा था, "भारतेंदु युग की जनवादी परम्परा उस जमाने की दिन पर दिन उम्र होती हुई जनता की साम्राज्य-विरोधी चेतना का दर्पण है।"<sup>१</sup> यह सही है कि भारतेंदु के जीवन और साहित्य में दरवारी संस्कृति और राजभक्ति से टकरा लेती हुई देशभक्ति और जन-संस्कृति की नयी परम्परा—दोनों का आपस में विरोध झलकता है।<sup>२</sup> संगत रूप से भावसंवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण को अंगीकार करने वाले लेखकों में यह विरोध प्रामः नहीं होता, फिर भी भारतेंदु युग का साहित्य "राष्ट्रीय इसलिए है कि उस युग के लेखक देश की स्वाधीनता चाहते थे और अंग्रेजी साम्राज्यवाद की नीति का खण्डन करते थे।"<sup>३</sup> और "भारतेंदु युग का साहित्य जनवादी इस अर्थ में है कि वह भारतीय समाज के पुराने ढाँचे से सतुष्ट न होकर उसमें सुधार भी चाहता है। वह केवल राजनीतिक स्वाधीनता का साहित्य न होकर मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का भी साहित्य है।"<sup>४</sup>

स्पष्ट है, जनता की विकासशील चेतना की संगति में उसके ऐतिहासिक बोध और सामाजिक-आकांक्षाओं को व्यक्त करके ही कोई साहित्य प्रगतिशील होता है। जिन विद्वानों को जनता से साहित्य की इस अन्तरंगता में सांस्कृतिक सखी का हाथ नजर आता है, उनकी बात जाने दें, क्योंकि वे डॉ॰ नरेंद्र की तरह यह महसूस करते जा सकते हैं कि 'मुझे सबसे बड़ी आपत्ति प्रगतिवाद के मूल्यों से है।'<sup>५</sup> प्रगतिशील साहित्य का विकास इस प्रकार की आपत्तियों से बाधित नहीं होता, यरनू अपने धरोपन का अनुभव करके मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का विकास करता है। जो साहित्य मनुष्य को इन मानवीय मूल्यों से बाट कर एकात्मिक, व्यक्तिवादी, अहंवादी, आदि बनता है वह प्रगति में आस्था दृढ़ करने के बजाय

२. 'भारतेंदु युग और हिन्दी भाषा की विकास परम्परा', पृ० १२६।

१. उपर्युक्त, पृ० १२७।

२. उपर्युक्त, पृ० ३।

३. उपर्युक्त, पृ० ४।

४. 'आस्था के चरण' पृ० २६६।

रिझाने की साधना करते हैं, वे अपनी कविता में साधारण जनता के जीवन, संस्कृति का व्यापक समावेश करते हैं या दरबारो-अन्तःपुरी की नायिकाभेदी संस्कृति का चित्र खींचते हैं।

इन दो सौंदर्य-दृष्टियों में अन्तर है। इस अन्तर का सम्बन्ध तत्कालीन समाज में अन्ननिहित वर्ग-विरोध से है। प्रगतिवाद के बारे में लिलते हुए श्री भगवतीचरण वर्मा ने इस बात के लिए समाजवाद की आलोचना की है कि उसने 'अश्लील या अमामाजिक तत्वों को रोकने के लिए' केवल सामाजिक चेतना के नहीं, शासन के भी प्रतिबन्ध लगा दिये हैं। उनके अनुसार 'शासन द्वारा इस तरह के प्रतिबन्धों के उदाहरण प्राचीन समाज में नहीं मिलते।' तब केवल 'सामाजिक चेतना के प्रतिबन्ध होते थे।'।<sup>१</sup> इस आलोचना-दृष्टि में भी वर्ग-संघर्ष की प्रतिध्वनि मौजूद है। पहले 'अश्लील या अमामाजिक तत्वों' को शासन बढ़ावा देता था, जनता था समाज नहीं इसलिए जनता और दरबार की साहित्य-दृष्टियों में जमीन आसमान का अन्तर होता था। यह अन्तर जनता और दरबारों की सामाजिक-आर्थिक हैसियत को प्रतिबिम्बित करता था। समाजवाद में आकर पहली बार शासन और समाज का यह विरोध समाप्त हो जाता है, स्वयं जनता कानून बनाती और उन्हें लागू करती है। इसलिए समाजवाद में जनता द्वारा पहले से लगायी गयी बन्दिश को कानूनी रूप दे दिया जाता है। जिनकी रुचि आज भी दरबारों में रमती है उनके लिए शासन में जनता की यह दृष्टि निश्चय ही पीड़ादायक है।

इस विवेचन से यह और भी स्पष्ट हो जाता है कि किसी युग में जनता की तरफदारी का सवाल साहित्य के प्रगतिशील होने के लिए कितना प्राथमिक है। कुछ मार्क्सवादियों की यह समझ असंगत है कि जनता के साथ साहित्य की पक्षधरता मार्क्सवाद के बिना नहीं हो सकती। यह सही है कि आधुनिक युग की वैज्ञानिक अन्तर्दृष्टि में मर्यादित मार्क्सवाद ही सच्चे अर्थों में इतिहास को आगे बढ़ा सकता है, जनता के मानवीय गुणों को माकार करने के लिए शोषण-रहित सामाजिक न्याय पर आधारित मनुष्यता की रचना कर सकता है और इस अर्थ में वही सच्चा जनवाद हो सकता है। हमने देखा यह चलता है कि मार्क्सवाद जनता के प्रति अपनी सच्ची और वैज्ञानिक पक्षधरता के नाते प्रगतिशील है। साहित्य में सभी लेखकों का मार्क्सवादी होना प्रगतिशील होने के लिए आवश्यक नहीं है, यह बात अनेक मार्क्सवादी लेखकों के चिन्तन की अमंगलियों से प्रमाणित होती है। किंबदन्त निह चोहान पूरे

‘प्रगतिशील आन्दोलन के दौरान जनता की चेतना के स्तर और विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितियों में उसके हितों के प्रतिकूल चलते रहे, हालांकि वे मार्क्सवादी थे। इसके विपरीत भारतेंदु युग का साहित्य अपनी तमाम असंगतियों, अन्तर्विरोधों के बावजूद जनता की विकसित होती हुई साम्राज्यवाद-विरोधी चेतना को पूरी प्रामाणिकता के साथ व्यक्त करता है, हालांकि उसमें मार्क्सवाद के प्रभाव का प्रश्न ही नहीं उठता। भारतेंदु युग के साहित्य की राष्ट्रीय और जनवादी धारा पर प्रकाश डालते हुए डॉ० रामविनायक शर्मा ने लिखा था, “भारतेंदु युग की जनवादी परम्परा उस जमाने की दिन पर दिन उम्र होती हुई जनता की साम्राज्य-विरोधी चेतना का दर्पण है।”<sup>१</sup> यह सही है कि भारतेंदु के जीवन और साहित्य में दरबारी संस्कृति और राजभक्ति से टपकर सेती हुई देशभक्ति और जन-संस्कृति की नयी परम्परा—दोनों का परस्पर विरोध झलकता है।<sup>२</sup> संगत रूप से मार्क्सवाद के वैज्ञानिक दृष्टिकोण को अंगीकार करने वाले लेखकों में यह विरोध प्रायः नहीं होता, फिर भी भारतेंदु युग का साहित्य “राष्ट्रीय इसलिए है कि उस युग के लेखक देश की स्वाधीनता चाहते थे और अंग्रेजी साम्राज्यवाद की नीति का पण्डन करते थे।”<sup>३</sup> और “भारतेंदु युग का साहित्य जनवादी इस अर्थ में है कि वह भारतीय समाज के पुराने ढांचे से संतुष्ट न होकर उसमें सुधार भी चाहता है। वह केवल राजनीतिक स्वाधीनता का साहित्य न होकर मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का भी साहित्य है।”<sup>४</sup>

स्पष्ट है, जनता की विकासशील चेतना की संगति में उसके ऐतिहासिक बोध और सामाजिक-आकांक्षाओं को व्यक्त करके ही कोई साहित्य प्रगतिशील होता है। जिन विद्वानों को जनता से साहित्य की इस अन्तरंगता में सांस्कृतिक तत्वों का हाथ नजर आता है, उनकी बात जाने दें, क्योंकि वे डॉ० नगेंद्र की तरह यह कहते देखे जा सकते हैं कि ‘मुझे सबसे बड़ी आपत्ति प्रगतिवाद के मूल्यों से है।’<sup>५</sup> प्रगतिशील साहित्य का विकास इस प्रकार की आपत्तियों से बाधित नहीं होता, बरन् अपने धरेपन का अनुभव करके मनुष्य की एकता, समानता और भाईचारे का विकास करता है। जो साहित्य मनुष्य को इन मानवीय मूल्यों से काट कर एगानेदी, स्थितिवादी, अहंवादी, आदि बनता है वह प्रगति में आस्था दृढ़ करने के बजाय

२. ‘भारतेंदु युग और हिन्दी भाषा की विकास परम्परा’, पृ० १२८।

१. उपर्युक्त, पृ० १२७।

२. उपर्युक्त, पृ० ३।

३. उपर्युक्त, पृ० ४।

४. ‘आस्था के धरण’ पृ० २६६।

नियति में अंध-विश्वास पैदा करता है। और जो साहित्य इन मानवीय मूल्यों का प्रसार करता है वह अपने अन्तर्विरोधों और असंगतियों के बावजूद अन्याय के विरुद्ध जनता का पथ सेता है। जनता के सांस्कृतिक जीवन और संघर्षों में उसके साथ होने वाले साहित्य में अन्तर्विरोध हो सकते हैं, उसके समाधान में असंगतियाँ हो सकती हैं, लेकिन इसमें उसकी प्रगतिशील अन्तर्वस्तु का खण्डन नहीं होता। इस सम्बन्ध में अमृतराय ने यह उचित लिखा है कि यदि “साहित्यकार जीवन से विमुख नहीं रहा है प्रत्युत अपने उन्हें सचेतन रूप में अपने साहित्य में अंगीकार किया है और उनको लोकहित की दृष्टि से सुसज्जाने का यत्न किया है तो वे (प्रगतिशील लेखक) उसे श्रेष्ठ साहित्यकार मानते हैं, चाहे आज के बौद्धिक व अन्य सर्वतोमुखी विकास की दृष्टि से उस साहित्यकार का समाधान कितना ही अनुपयुक्त या अपूर्ण क्यों न हो ?”<sup>१</sup>

तात्पर्य यह कि कोई कवि अपनी कविता में किम विचारधारा का प्रतिपादन करता है, यह महत्वपूर्ण होते हुए भी प्रगतिशील कविता का एकमात्र कलारमक मानदण्ड नहीं है। विचारधारा के स्तर पर तोल्स्तोय ‘दुनिया की सबसे घृणित वस्तु—धर्म का प्रचार करते हैं’। कलारमक स्तर पर क्रान्तिपूर्व रूस के किसानों का जितना सच्चा और सजीव चित्र अंकित करते हैं वह अन्यत्र दुर्लभ है। इसलिए विचारधारा में प्रतिक्रियावादी होते हुए भी तोल्स्तोय को लेनिन ने ‘रूसी क्रान्ति का दर्पण’ कहा।<sup>२</sup> यदि लेनिन के इस मूल्यांकन के आलोक में डॉ० रामविलास शर्मा द्वारा रेखांकित इस तथ्य को आधार बना कर कविता का अध्ययन करें कि साहित्य केवल विचार नहीं देता, वह भाव और इन्द्रियाबोध से युक्त जीवन के चित्र भी देता है, तो यह समझना आसान होगा कि अपनी वैचारिक सीमाओं के बावजूद कोई कवि अपने देश-कालगत सन्दर्भ में जनता की स्थिति, उसकी भावना और उसके सांस्कृतिक जीवन का अन्तरंग, जीवंत चित्रण करके श्रेष्ठ और प्रगतिशील हो सकता है। कारण यह कि समाज में वर्गों का संघर्ष चाहे जितना प्रच्छन्न हो, जनता और नामान्त्रों, पूँजीपतियों के भावों, विचारों और इन्द्रियबोध में कमोबेश स्पष्ट-अस्पष्ट का अन्तर अवश्य होता है—सत्ताधारी वर्ग सांस्कृतिक विकास में अग्रगण्य उत्पन्न करना है और जनता इतिहास को अपने जान या अनजान में आगे की ओर धकेलती है।

१. ‘नयी गमीना’, पृष्ठ ३६-३७।

२. ‘मीन माटें ऐंड मिटरपेर’ पृ० २८-२९।

अपनी परम्परा, संस्कृति और जन-जीवन के संपर्कों में रची-बसी होने के नाते प्रगतिशील कविता अपनी जातीय सांस्कृतिक परम्परा का स्वस्थ और स्वाभाविक विकास है। वह केवल मार्क्सवाद में प्रभावित लेखकों का साहित्य नहीं है यह इस बात से प्रमाणित होता है कि उसके निर्माण में अनेक गैर-मार्क्सवादियों का मूल्यवान् योगदान है जिनमें वैचारिक असंगतियों के बावजूद अपनी जनता और संस्कृति के साथ गहरी महानुभूति है।

### आधुनिक भावबोध और वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि

प्रगतिशील कविता अपनी सांस्कृतिक विरासत से जुड़ने के लिए पूर्ववर्ती संस्कृतियों के सभी गलत-सही पक्षों और जनता की चेतना के अंतर्विरोधों को अंगीकार नहीं कर लेती। वह सांस्कृतिक विरासत का नयी चुनौतियों के अनुरूप नये दृष्टिकोण से मूल्यांकन करती है, वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि में सम्मिलित होने के कारण जनता की स्थितियों और सांस्कृतिक चेतना के अंतर्विरोधों को समझती है तथा उसके प्रगतिशील तत्वों को अंगीकार और विकसित करती है। हिन्दी की प्रगतिशील कविता अपनी पूर्ववर्ती काव्य-परम्परा से इस अर्थ में भिन्न है कि उसकी अंतर्दृष्टि का आधार मानव-चेतना की सबसे विकसित अवस्था—विज्ञान—है। वैज्ञानिक निष्कर्षों को अपने सौंदर्य-मूल्यों का आधार बनाने के कारण प्रगतिशील कविता मनुष्य को व्यापक दृश्यफलक पर रख कर देखती है, पराङ्मुख चिन्तन में भिन्न सामाजिक इकाई के रूप में मनुष्य को चित्रित करती है और सामाजिक मनुष्य के व्यक्तित्व और अस्तित्व की छुड़ा-काम आदि सहज-भूतियों तक सीमित नहीं कर देती, बरन् उसे सजग, सक्रमक और सर्जक मनुष्य के रूप में उच्च मानवीय गुणों से अनुप्राणित करने का यत्न करती है। वैचारिक स्तर पर पहले के मानववादी चिन्तन की सीमाओं को समझती है, उनके मकारात्मक मूल्यों को अपनाती है, उन्हीं के क्रम में वर्तमान जीवन को समझता में देखनी-परछाई है, भविष्य की दिशा का पूर्वानुमान करती है और मनुष्य के साथ उसके जीवन के प्रत्येक क्षण में हिस्सेदारी अदा करती है।

यह सब है कि प्रगतिशील कविता की इस वैज्ञानिक अंतर्दृष्टि का सम्बन्ध समाजवादी विचारधारा—मार्क्सवाद—से है। जिन कवियों ने जीवन के ध्यावहारिक अनुभवों और उनसे प्राप्त निष्कर्षों की संगति में बिठा कर तथा स्वयं की अग्रगामी शक्तियों के अनुरूप संस्कारित करके जनता के सांस्कृतिक जीवन में तदा-कार करने के क्रम में मार्क्सवादी दर्शन को अंगीकार किया उनकी काव्य-चेतना में वैज्ञानिक मूल्य-बोध का उत्तम ही सुमंगल विश्वास है। नयी कविता के कवियों में मुक्तिबोध बर्म और बचन से द्वन्द्वात्मक भौतिकवादी विचारधारा को स्वीकार करते

ये, इमलिए डॉ० जगदीश कुमार उन्हें 'शुद्ध प्रगतिवादी चेतना' का कवि कहते हैं।<sup>१</sup> और 'आपादमस्तक वैज्ञानिक काव्य चेतना के कविधो में उन्हें 'सर्वोपरि' स्थान देते हैं।<sup>२</sup> इस प्रकार डॉ० जगदीश कुमार प्रकारांतर से प्रगतिशील काव्य-चेतना की वैज्ञानिक अन्तः प्रकृति को ही रेखांकित करते हैं। मुक्तिबोध वैज्ञानिक और प्रगतिशील चेतना के कवि क्यों हैं, इस सम्बन्ध में उन्होंने मुक्तिबोध के व्यक्तित्व विषयक निष्कर्ष सूत्रित करते हुए लिखा है : मुक्तिबोध मानव-मुक्ति को अपने जीवन का लक्ष्य मानते थे; द्वन्द्वात्मक भौतिकवाद में आस्था रखते थे; जन-संघर्षों से काटने वाले तरह-तरह के आधुनिकतावादी-भाववादी बोध उन्हें स्वीकार नहीं थे, वे मध्यवर्गीय संस्कारों में पले थे, किन्तु अपने सौम्य यथार्थ-बोध और वैचारिक सजगता के कारण मध्यवर्गीय गुविधायी संस्कारों से मुक्ति के लिए संघर्ष करते थे; इत्यादि।<sup>३</sup>

स्पष्ट है कि प्रगतिशील काव्य की वैज्ञानिक चेतना का सम्बन्ध उसके मानववाद से, यथार्थवाद से है। उसका यह मानववाद, यथार्थवाद मनुष्य की इतिहास के प्रति, मानव समाज और मानव सम्बन्धों के प्रति, प्रकृति के प्रति और प्रकृति से मानव समाज के स्थायी द्वन्द्व के प्रति, इन सबसे निर्धारित होने वाले सामाजिक परिणामों के प्रति तथा स्वयं अपने प्रति जागरूक बनाता है। मानव-यथार्थ के प्रति इस गहरी सजगता के परिणामस्वरूप प्रगतिशील कविता जीवन के अंतर्विरोधों की तीन स्तरों पर उद्घाटित करती है : प्रकृति और मानव समाज के बीच अंतर्विरोध के सामान्य स्तर पर, व्यक्ति और समाज के अंतर्विरोध के विशिष्ट स्तर पर तथा धर्मजीवी और उग्रजीवी वर्गों के बीच अंतर्विरोध के रूप में विभिन्न समाजों के आंतरिक विरोधों के स्तर पर।

प्रगतिशील कविता अपने पूर्ववर्ती काव्य से इसी अर्थ में भिन्न मूल्य-बोध की प्रतिष्ठा करती है कि उसके सामने मनुष्य और प्रकृति के सम्बन्ध पहले के सभी युगों में अधिक उद्घाटित है, उसकी अंतर्दृष्टि विज्ञान पर आधारित है और उसका मानववाद सामाजिक मनुष्य की सर्वतोमुखी मुक्ति के ध्येय से प्रेरित है। उसमें असंगतियों, अंतर्विरोधों और इनर संस्कारों की झलक मिलती है, किन्तु उसका वैशिष्ट्य इस बात में है कि उसे मानवीय समाधान के लिए मनुष्य की क्षति को ही जागृत करना पड़ता है, अस्कारों की धारण लेने या बह्यतालोक में पलायन करने की जरूरत नहीं

१. 'नयी कविता की चेतना', पृ० ८५-८६।

२. उपसृक्त, पृ० ४६।

३. उपसृक्त, पृ० ६२-६३।

पढ़ती। वह निःशंक भाव से यह घोषणा करती है कि मनुष्य जब तक सामाजिक अंतर्विरोधों को दूर करके, उनकी अवहेलना करके नहीं, एक न्यायसंगत, सामाजिक समानता और मानवीय भाई-चारे पर आधारित मनुष्यता की रचना नहीं करता तब तक वह अपनी प्राकृतिक एवं मानवीय क्षमताओं और सम्भावनाओं को साकार नहीं कर सकता। वैज्ञानिक विवेक का यह संस्पर्श ही उसे काम-कुठावादी रीतिवाद में, व्यक्ति की मुक्ति में प्रेरित रोमांटिक भाववाद से और व्यक्तिवादी-दम में प्रेरित आधुनिक नियतिवाद से बचाता है और एक मुदूढ़ मानववादी मघार्थवादी आधारभूमि पर प्रतिष्ठित करता है।

अन्त में, अपने अध्ययन को सुल्लिख करते हुए हम कह सकते हैं कि प्रगतिशील कविता जिन्दगी की जद्दोजह्द में 'जनता के मोर्चे की प्रतिध्वनि' है।<sup>१</sup> इसलिये उसमें संपर्प का, आशा का विश्वास का स्वर है। भीड़ में चेहरे ग़ो जाते हैं। लेकिन जनता के मोर्चे में चेहरे और अधिक दीप्त हो उठते हैं। प्रगतिशील कविता एक-एक व्यक्ति की पहचान को उतना ही महत्वपूर्ण मानती है जितना मोर्चे की सगठित और सामूहिक शक्ति को। उसमें एक ओर यदि इतिहास का तीव्र बोध है, सांस्कृतिक श्रद्धा है तो दूसरी ओर 'पर्सनल टोन' और 'इंडिविजुअल मूड' भी है। वह जनता को भीड़ नहीं मानती। वह भीड़ लगने वाली जिन्दगी को मोर्चे के रूप में लामबन्द करती है। उसकी संपर्प-चेतना और परिभाषित सहानुभूति का यही मुख्य कारण है। जीवन मघार्थ से निरपेक्ष रह कर अकर्मण्य सौन्दर्य-साधना को वह मानव-विरोधी मानती है क्योंकि उसकी सहानुभूति अपनी ही पीड़ाओं में कछुए-सी सिमट जाने वाली नहीं है। प्रगतिशील सौन्दर्य-दृष्टि मुक्ति को अकेले का रास्ता नहीं मानती। कविता मनुष्य की सृष्टि है इसलिये वह मनुष्य की ठोस वास्तविकताओं के आँखें नहीं चुरा सकती। वर्तमान अंतर्विरोधों में तटस्थ रह कर जीवन और मत्ता को सार्थक बनाने की बात करना इतिहास के साथ, समाज के साथ, जनता के साथ और स्वयं अपने साथ घोषा है। प्रगतिशील कविता संशयहीन स्वर में जनता का पक्ष लेती है तथा जनता की दुखस्मा दूर करने में अपनी और अपने कला की सही, सार्थक और ईमानदार भूमिका अनुभव करती है।

• • •

## शुद्धि-पत्र

पृष्ठ	पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
१७	१३, १५	उद्धरण चिह्न है	उद्धरण चिह्न नहीं है
१८	७	अपनाये जाने का नतीजा होता है ।	अपनाया गया हो ।
२०, २१	३०, ६, १०	सांतापना	सांतापना
२२	४	प्रतिमूर्त्यात्मक	प्रतिमूर्त्यात्मक
२६	१३	निकष	निकष
३०	२५	प्रतिमूर्त्यात्मक	प्रतिमूर्त्यात्मक
३१	२	वाई. छाचिम्यान	वाई. छाचिम्यान
३३	पादटिप्पणी-२	फडागेण्टस्त	फंडामेंटल
३६, ३७	१६, १४	प्रसार	प्रसार
३६	१८	मुक्ति	मुक्ति
३७	२८	सौंदर्य	संदर्भ
३८	४	प्रो० पूरी फोलोव	प्रो० पूरी फोलोव
३८	१६	प्रेम	प्रेम
३९	३	तप	तप
३९	२४, २५	'काम सेने ...'	'काम नहीं सेने'
४६	४	गीता	गीत
४७	१६	'संगीतेतर हित'	'संगीतेतर'
५०	११, १४	प्रतिभा	प्रतिभा
५१	१३	बालधिरुव, पृथग्र	बलधिरुव, पृथग्र

५३	२०	इल्पोच	इल्पीच
५४	११	क्षेत्र	क्षत्र
५६	६, ७	उद्धरण चिह्न	बनावश्यक है।
६३	५	धर्म-कर्म	कर्म
६६	२	चित्र (इड)	चित्त (इड)
६७	७	'दृष्टियां'	'ऐसी दृष्टियां'
७६	२०	व्यवस्थित	उपस्थित
८१	११	वस्तुनिष्ठ	एकनिष्ठ
८१	१८	संघर्षों से मुक्त	संदर्भों से मुक्त
८२	२१	इमसे	सबसे
८३	४	परिणाम	परिपाक
८३	२०	नैतिक	जैविक
८२	६	क्षति	स्थिति
८२	१५	संतान	संज्ञान
८३	१७	नरुमदारी	नटमदारी
१०२	२	पैटी होलपा	पैटी होलपा
१०४	७	पदार्थ	यथार्थ
११४	१५	व्याख्या पर	व्याख्या
११६	२	स्तर	प्रसार
१२२	१३	प्रतिभा	प्रतिमा
१२३	१४	परीक्षा	परोक्ष
१४३	१८	अमानवीय	अमानवीकृत
१४४	२५	तुलसीदास से लेकर आज तक प्रगतिशील साहित्य धारा के असावा	तुलसीदास के बाद और प्रगतिशील साहित्य से पहले



